现代西方学术文库

外国电影理论文选

李恒基　杨远婴主编

（修订本）

上册





生活·讀書·新知　三联书店



现代西方学术文库

外国电影理论文选　李恒基　杨远婴主编

诗与宗教　汉斯·昆　瓦尔特·延斯著

悲剧的诞生　尼采著

体验与诗　狄尔泰著

俄国形式主义文论选　什克洛夫斯基等著

发达资本主义时代的抒情诗人(修订译本)　本雅明著

语言与神话　卡西尔著

词语　萨特著

批评的批评　托多洛夫著

电影与方法：符号学文选　克里斯丁·麦茨等著

影响的焦虑　哈罗德·布鲁姆著

宫廷文化　布姆克著



现代西方学术文库

主 编 甘 阳

副主编 苏国勋 刘小枫

李恒基 杨远婴主编

外国电影理论文选

（修订本）

上册

生活·讀書·新知 三联书店

图书在版编目(CIP)数据

外国电影理论文选／李恒基，杨远婴主编．—修订本．
北京：生活·读书·新知三联书店，2006.11
(现代西方学术文库)
ISBN 7-108-02557-4

Ⅰ.外… Ⅱ.①李…②杨… Ⅲ.电影理论-外国-
文集 Ⅳ.J90-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2006）第 096576 号



再版前言

杨远婴

《外国电影理论文选》于20世纪90年代首次面世，选编过程中曾得到电影学界诸多同仁的帮助与鼓励。应该说，它是80年代理论激情的果实。

《文选》出版后不久即告脱销，几年来编者频繁地接到各地师生求购的询问，影视教育的普及亟需基础理论读本。屡屡致歉间曾数次萌发再版计划，但皆因种种缘故搁置下来。此次三联书店热情相助，实现了本书的再版，对此我深怀感激。已经故去七年的李恒基先生也一定在天为之欣喜。

《文选》的初版特别注意收编了20世纪世界电影理论的重要文本，其框架也以上编和下编划分了经典与现代两大基本阶段。所以再版未做结构性调整，而只在原版基础上进行了若干修订和增补。

其中修订的篇章是：

上编第六章中的《电影眼睛人：一场革命》，《带摄影机的人》。

上编第八章中的《纪录片的首要原则》。

下编第十二章中的《电影语言的符号学研究：我们离真正格式化的可能性有多远?》。

下编第十六章中的《约翰·福特的〈少年林肯〉》。

首次增补的是：

下编第十五章中的《电影与装扮：一种关于女性观众的理论》。

下编第十七章：酷儿理论与电影。

下编第十八章：吉尔·德勒兹。

此外，对一些文章中个别词汇的译名也进行了校订，譬如将原来的“本文（text）”改为“文本”，“女权主义（feminism）”改为“女性主义”，以和现在已约定俗成的理论术语相统一。

21世纪伊始，电影学界孕育着新的躁动，我们以《外国电影理论文选》的再版回顾电影学成为独立知识体系的历史过程，同时亦希望带动新研究成果的出现。如果说电影理论的自觉建构源于“电影是什么”的诘问，那么，电影理论的进一步发展必然会建立在新的问题意识之上。透过再度集结的论题与思考，我们期盼重新找回当年的热忱与勤奋。

2006年2月于北京电影学院



外国电影理论演进的轨迹
（代序）

李恒基　杨远婴

人类的一切活动无不伴随相应的抽象思维和触类旁通的联想。照相的发明诱使抱有一定科研目的的科学家殚思竭虑地发明一种以照相为基础的科技手段，来摄录自然界瞬息万变的运动的分解状态。既然分解状态的照片得自相应的同步运动，那么把照片还原为运动的影像也就顺理成章地成为人们下一步追求的目标。只是前一种人的动机出自科研观察的需要，而后一类人的探索却大多由于对活动影像的好奇。在摄取动态分解照片和把照片还原为运动影像的各种技术问题逐一得到解决之后，为科研目的而发明的活动影像遂开始脱离发明者的初衷。当活动影像被爱迪生关进“窥影柜”供市井闲汉单独观赏时，它已变为娱乐工具。卢米埃尔兄弟的历史功绩在于把活动影像从爱迪生的封闭柜中解放出来，让它映现于银幕。从此电影成为电影。但卢米埃尔兄弟能料到这是永不枯竭的制币机吗？能预计到它会成为一门艺术吗？

今天，谁也不会否认电影是门艺术了，而且它也确实构成20世纪最重要的文化现象。可是在19世纪的最后几年中，有谁把从爱迪生的“窥影柜”中瞥见的拳击场面或舞女脱衣的色情暗示当作艺术呢？有幸出席卢米埃尔兄弟的影片首场公映的观众们固然曾因

如梦的银幕影像而亢奋，他们的兴奋点毕竟不是由某个特殊题材所激活的，而仅仅是因为目睹了现实动态难以置信的再现！然而就在这些现实的简单记录中存在着叙事的可能，虽尚原始的技术基础却已提供伪造现实的仿真条件。这一发现（或许应首先归功于梅里爱）驱使一些希望发财的新奇爱好者们利用电影制作出一批迎合市井娱乐消费者的道德标准和鉴赏趣味的影片。对于那些感情浅薄的浪子回头的故事，苦命女子遇人不淑或沦落风尘的悲惨经历，以及幼稚天真的奇想或血腥残忍的粗糙的展示，高雅之士当然不屑一顾。然而这类内容的影片在20 世纪初却是市井百姓的主要娱乐消费品，其民间艺术的性质自亦不言而喻。

在电影出现之前早已存在的一切艺术无不是由迫切的艺术创作愿望导致新技术的发现。电影的发展却经历了相反的过程：它首先是技术的发明，然后才导致一种新艺术的发现。问题是这种新发明的技术是否只能制作低俗的民间娱乐消费品？如果它能成为真正的艺术，可能性又在哪里？

有着久远的文化艺术传统的欧洲民族总背着亚里士多德艺术观的包袱，他们怀着提高电影艺术品位的愿望，却让电影到已存的艺术门类中去求依附。1908 年，法国人把电影高雅化的尝试，托付给一批名声显赫的文艺家去操办。但是，从《吉斯公爵遇刺》（1908 年）到《伊莉莎白女王》（1911 年），三年努力的结果只得到一个不堪回首的教训。虽然最初也曾吸引原先对粗俗影片不屑一顾的上流人士欣然来影院就座，可是不久就受到这同一类人的无情的讪笑。人们从银幕上听不到表演艺术家们震撼心灵的声音，只见到无端翕张的嘴唇徒然传递无法通达的哑语；艺术家们优美的舞台动作移置到银幕上竟成了夸张的滑稽表演。无疑，正是上述多次尝试的失败，才使侨居巴黎的意大利文艺评论家卡努杜认识到“电影不是

戏剧”，电影的艺术可能性存在于电影自身。

卡努杜是第一个为电影作出艺术定位的人。他把已存艺术分为两大类：在时间艺术（音乐、诗歌、舞蹈）和空间艺术（建筑、绘画、雕塑）之间存在着鸿沟，电影则是填补鸿沟的第七艺术。卡努杜虽把电影置于已存艺术之外，却仍把它比附于已存艺术，显然他还背着亚里士多德的包袱，无怪乎他由此得出的结论是：电影作为艺术应摒弃商业性，而成为“知识精英”们享有特权的领地。电影之所以有后来的发展，恰恰是由于它拒绝了卡努杜的这一结论，因为无视商业性的电影终究只会构成对电影自身生存的致命威胁。但，无论如何，自卡努杜起，对电影这门艺术的理论探讨总算理直气壮地展开了。

可惜，当时有一位旅美的德国心理学家的真知灼见却没有得到人们应有的注意。于果·明斯特伯格的《电影：一次心理学研究》堪称电影理论史上第一部有分量的著作。他从审美心理生成的角度对电影作了相当全面的考察；他分析了心理机制同观影感知的关系，从观众的注意力、记忆、想象和情绪等方面描述电影画面运动感和纵深感的由来，并以此界定电影的特性——由于这种特性，被摄下的外在世界实际已失去原有的分量，脱离了时空和因果的掣肘，而流注进“我们自己的意识形式的铸模”。

明斯特伯格充满睿智的发现虽为当时的人们所忽视，但是，热衷于文艺新思潮的青年一代，对于电影艺术本质及其可能性的理论探究，却在第一次世界大战之后，随着默片艺术的日趋成熟而形成一股壮丽的热潮。巴黎和莫斯科成了这股热潮的两大漩涡。有意思的是，从某方面说，竟是灾难性的大战促成了热潮的兴起。

在法国，战争迫使舞台演出暂停。一向热衷于看戏的青年文人和艺术爱好者们，于是光顾他们过去很轻视的电影院，结果被光影

交织的银幕形象迷住了。他们不仅从中发现了新的表现手段（他们本来就是一些离经叛道的文艺新思潮的倡导者和信徒），更从中看到了有待发掘的丰富的艺术潜能。以路易·德吕克为代表的青年一代，开始为电影争取应有的艺术身份而大声呐喊。他们提出电影的本质是“上镜头性”（德吕克），他们欢呼“画面的时代已经到来”（阿贝尔·冈斯），他们说“节奏是心灵的需要”（慕西纳克），他们指出“电影中的被摄物已不是物件本身，而是需要加形容词的那件东西”（爱泼斯坦），他们探讨照明在营造气氛时的巨大作用，他们研究表演在摄影机前的特殊方式，他们注意到摄影与剪接对影片风格的决定性意义，总之，他们取得一致的共识是：电影是一门“视觉艺术”（杜拉克）。他们不仅提出理论主张，而且还几乎无一例外地投身于创作实践，以实践（包括颇有争议的“纯电影”的实验）来证实他们的理论发现，来发掘电影多方面的表现潜能。

通常认为，德吕克是卡努杜的继承者。其实这是误解。德吕克无疑受到过卡努杜的启发，但他始终不同意“第七艺术”的提法，而且他从一开始就冷静地承认，电影不仅是艺术，还是商业。他是从艺术品制作者和消费者的关系这个角度，来考察电影这门新艺术的。

在俄国，第一次世界大战的直接后果是苏维埃共和国的诞生。十月革命把一批青年知识分子送入电影行业。他们怀着为社会主义政权服务的激情以及对艺术的新观念，为苏维埃电影奠下第一块基石。他们的政治觉悟以及对自己职责的认识，引导他们对意识形态传递效能的关注，而这种关注又不可避免地集中到对蒙太奇作用的确认。他们认为，画面本身并无涵义，涵义是由蒙太奇射入观众意识的。这与明斯特伯格的外在世界流注进“我们自己的意识形式的铸模”的论述何其接近！蒙太奇并不是这些苏联青年的发明。这本

来是个法语技术词汇，意指画面的组接。至于画面组接在影像系统中的巨大作用也早已由美国人格里菲斯以他的影片一再证实。不过，蒙太奇从来也没有得到过像20年代苏联青年电影导演们那样深入的探究和重视。他们不仅写出了思维缜密、论据琐细、卷帙浩繁的理论著述，更以震撼国际影坛的《战舰波将金号》（爱森斯坦）、《母亲》（普多夫金）、《兵工厂》（杜甫仁科）和《带摄影机的人》（维尔托夫）等一批电影杰作，来发掘、验证、阐明、引申蒙太奇在电影感知和意识形态传递效能方面的决定性作用。称他们为苏联蒙太奇学派或许过于简单化，因为他们彼此的观点不仅不尽相同，有时还相当对立。但有对立便有争议，自由争议往往更深化原有的认识，导致认识的理论化和系统化。在苏维埃政权成立后的最初十年中，至少在电影界，学术气氛是相当自由的。可惜这种自由到20年代后期骤然萎缩。行政干预式的批判迫使爱森斯坦后来对蒙太奇的更辩证的思考锁进尘封的资料柜，而维尔托夫则从此在理论探索中保持沉默。不过他们在20年代论争性极强的理论著述和开创性的艺术实验，对电影艺术及电影理论的探索仍产生了深远的影响（60年代，爱森斯坦后期论著的发表，使巴赞的电影本体论的“禁用蒙太奇”观点，受到更激烈的质疑和抨击。同样，维尔托夫的“结构蒙太奇”理论在60年代末也成为西方“真实电影”的主要论据，这是后话）。

不要以为20年代探索电影理论的人都像德吕克和爱森斯坦那样同时投身创作实践。作为认识的抽象形式，理论的建树当然需要专门从事抽象思维的人才。在苏维埃政权最初十年的相对自由的学术环境中，有一个号称“形式主义”的文学理论学派对于电影理论的研究具有特殊的意义。他们把文学作品作为一种纯粹的艺术现象，来追寻文学本身的内在规律；他们总结和归纳文学的构成元素

与建构方法，并认为只有文学本身的特有规则才能说明文学本身的意义。用同样的方法，他们研究了包括电影在内的其他艺术门类。他们发现："电影中的可见世界不仅仅是可见世界，而是语义关联中的可见世界，否则电影只是活动照片。只有当可见的人、可见的物具有语义符号的资格，才能成为电影艺术的元素。"而所谓语义关联是由风格变化赋予的；摄角、背景、照明具有重要的意义。电影动用了这些形式参数后才把普通材料（可见的世界）改造成它自身语言的语义元素。（梯尼亚诺夫）他们甚至说："归根结底，电影同一切艺术一样，是一个图像语言的特殊体系。"（埃亨鲍姆）这类论述实际已超出电影制作理论的范围，向电影美学、电影文化学方面伸展了。虽然，他们的电影理论在当时并未产生显著的影响，而且后来由于各方面的原因，他们纷纷离开俄国，并主要从事语义学和叙事学的研究，不再涉及电影研究，但是，"形式主义"学派的电影理论对于第二次世界大战以后的现代电影理论的形成却具有不容忽视的启示作用。

20年代之后，对于有声片的出现，不仅默片时期取得杰出成就的电影艺术家开始时一般抱有敌对情绪，电影理论家们也大多持不信任的态度。德国完形心理学家鲁道夫·爱因汉姆的理论著作《电影作为艺术》就是这种不信任态度的极端典型。这本书出版于1933年，那时有声片已有六年的历史，但是爱因汉姆通过视觉心理生成的周密而极端的论证，坚持认为电影之所以成为艺术恰恰就在于它"不能完美地重现现实"，只有默片时代的技术缺陷（黑白与无声）才是电影能够成为艺术的必要条件。这种观点显然不符合电影艺术发展的历史事实；但是《电影作为艺术》的重要意义在于它相当全面地总结了默片时代的艺术经验，它对电影技巧的分类研究，尤其为后来电影语法的理论提供了启发。

但是电影毕竟是这样一种艺术，它的发现和完善需得益于技术的发明和改进。从默片时代到有声片时代始终对电影艺术孜孜不倦地进行理论探求的是匈牙利的马克思主义美学家巴拉兹。他的三部论著《可见的人类》、《电影的精神》和《电影文化》可以说是集前人研究成果之大成，同时又有自己独创见解的权威作品，它们记录了他对电影从无声到有声的思考历程。这三部作品其实只是一部不断探求、总结、修正、改写的大作品。他首先指出电影不仅同其他艺术不同，而且是有史以来欧洲人第一次必须向美国人学习的一种艺术。这样，他彻底卸除了欧洲人在考察电影时始终舍不得放下的艺术传统的包袱。接着他提出“认同”论：电影观众的眼睛是与摄影机的透镜一致的；于是自亚里士多德以来一直存在于艺术客体与鉴赏主体之间不可逾越的鸿沟被填平了。他也许是第一个提出“电影文化”这个概念的人。既然是文化就得学习，正如欣赏音乐需有受过训练的耳朵，欣赏电影也得有受过教育的眼睛。作为艺术，电影当然应有其独特的语言；那么“电影在什么时候、又怎么样通过使用与戏剧基本不同的语言，成为一种完全不同的艺术呢”？他用电影语言的四个主要特征回答了自己提出的问题：一、电影场景与观众之间的距离是可变的，所以画格内场景的幅度也是可变的；二、电影中的完整场面可以分割为一系列大小不同的景别；三、表现细节的镜头的摄角和幅度也是可变的；四、蒙太奇不仅可以把一场又一场的全景切入有序的系列，还可以把同一场景的最琐小的细节镜头，切入有序的系列。

巴拉兹和爱因汉姆的理论必然地引发人们对电影语法规范的研究。第一本《电影语法》（雷蒙·斯波蒂伍德著）1935 年在伦敦出版，不久在意大利和法国一批电影语法教材相继问世，其中最有名的是法国培铎米欧所著《论电影语法》和巴塔叶博士所著《电影语

法》。他们借用自然语言的语法方法，企图为电影语言确立规范。例如把“镜头”比作“词”，于是“景别”就成了“词类”；把“段落”比作“句”，这样段落转换的方法就等于自然语言语法中的“标点符号”。这种亦步亦趋的换喻比附，虽然在“语义轴”和“句段”分析方面为以后的电影符号学研究提供了足资参考的先例，但是把电影语言研究缩小到叙事方法和表现方法的分类胪列，毕竟难免要面临否定或减弱电影语言自身存在必要的危险。第二次世界大战后巴赞的电影本体论就往往把语法学派逼进难以自圆其说的窘境。

巴赞的理论一般称之为纪实美学。他呼唤电影现实主义，而这种现实主义首先存在于照相本性的纪实，即表现对象的真实。为此，就必须展现事物原貌的“透明性”。而过去用来分析和重构现实的镜头分切、蒙太奇等当然亟须摒弃，因为它们给事物原貌蒙上主观的色彩，并把单一的意义强加给观众，而现实的存在永远是涵义暧昧的，因此他力主“长镜头”。这样，语法规范中的“用词精确”就受到挑战。面对涵义暧昧的“透明”展示，电影语法的思考不得不扩大语言的概念，于是人们求助于符号。

与巴赞的现实主义理论几乎同时出现的还有德国理论家克拉考尔的两部名著《从卡里加里博士到希特勒》和《电影的本性——物质现实的复原》。第二本书的副题已点明他的现实主义主张。不过他与巴赞的出发点不同。巴赞的出发点是电影**本体**，即电影自身，而克拉考尔的出发点是电影的**本性**。人们可以批评巴赞犯了混淆电影事实和电影艺术的错误，即错把工具和劳作等同起来（这种批评在60年代爱森斯坦的后期论著发表之后，更趋激烈），但对于克拉考尔，人们却只能批评他过于武断（他把历史片、幻想片、歌舞片统统斥之为违拗电影本性的不纯的劣品），或观点前后矛盾（如《从卡里加里

博士到希特勒》呼唤艺术家的良知，而《电影本性》又力主现实描述的歧义性）。

巴赞和克拉考尔的电影现实主义出现在第二次世界大战后的欧美，不是偶然的。经历了两次巨大战祸的欧美人对于惯常接受的有关现实的单义解释开始质疑。而电影在经典时期偏偏精心地把自身虚构为一种无可挑剔的现实，这类影片除了乖巧地重复主流意识形态的话语外，早已丧失揭示现实其他涵义的能力。它们通过动人的故事和刺激视觉快感的影像，编织成一个密封的神话系统，把单一的意义射入观众的意识，观众永远只是被动的“接受者”。巴赞和克拉考尔的理论引导电影成为冷眼观察现实的风格展示，他们所倡导的电影现实主义实际上已为现代电影的登场鸣锣开道了。但是现代电影的成长以及传统电影神话的瓦解，却需要与巴赞和克拉考尔的理论完全不同的另一种理论，所以随着他们著述的发表，电影理论的探讨又活跃起来。这既预示经典电影理论行将终结，又宣告电影艺术新尝试以及电影理论新探索的开始。

在电影理论从经典的本体研究转向现代电影理论——电影文化学研究的过渡中，让·米特里是座根基厚实的桥梁。他学识渊博，充满辩证精神，善于从评析前人成果的基础上博采众长。表面上看，他最大的本领是折中。例如巴赞的长镜头理论和爱森斯坦的蒙太奇理论，在一般人的眼中绝对是对立的，但是据米特里的分析，它们只是体裁上的差异，没有美学观的对立，因为长镜头只是镜头内的蒙太奇，类似小说笔法，而蒙太奇则接近诗，两者各有不同的功能。其实，这种折中反映了他的辩证的电影观念。对于影像的研究，他有独到的见解。他认为影像最初只是物象，只是现实的一个片段；而物象一旦变为符号，便使电影变为语言；再经过导演的创造性努力，语言便被改造成艺术。物象、符号、艺术是构成米特里

辩证电影观基础的三个层面。经过米特里的折中，电影理论的目标实际已开始位移。在米特里理论生涯的晚年，一种新的电影理论已鼓噪着兴起——电影符号学在法国、英国、意大利形成一股意欲开辟新天地的新思潮。米特里以其渊博的学识和精密的思辨能力，撰写了最后一篇论著——《电影符号学质疑》，这就同现代电影理论接上了轨。

波德维尔对于电影理论的历史脉络曾作过一个精辟的概括。他认为，经典理论回答的问题是电影的本性是什么，其中涉及电影和其他艺术的关系以及电影和现实的关系等问题。而60年代以后的电影理论则逐渐发展成一种独立于影片制作的电影哲学。这不仅标志着电影理论本身已具备作为一门学科应有的概念和范畴，而且还意味着电影理论本身已抽象为一种既不同于一般艺术哲学，也不同于一般美学理论的电影文化学。以麦茨为代表的电影符号学所探讨的是电影与语言的关系，其研究范畴局限于电影有无符号、有无语法等问题的框架之内。但麦茨开宗明义宣布：他要证明电影“不是现实为人们提供的感知整体的摹写”（《电影：语言还是言语》），电影是经过艺术家重新结构的、具有约定性的符号系统，是艺术家的创造物。这显然是对电影本体论的有力挑战。如果说符号学的目标是试图建构一种解释电影如何把涵义呈现给观众的模式，那么随之而来的意识形态批评所研究的则是电影在社会中的职能与作用，电影怎样创造影像与现实，怎样使角色在社会中产生能动作用。

经典理论时期的理论，无论蒙太奇学派、现实主义学派或电影心理学派，彼此缺乏密切的、递进发展的关系，而显示出分散的、自说自话的特点。但是60年代以后的现代电影理论的发展则呈现出某种内在的连贯性，70年代电影符号学进一步发展，导引出电影叙事学理论，同时，符号学本身又吸收了精神分析学的某些内容，

产生第二符号学。紧接着，符号学同精神分析学结合，再借鉴阿尔都塞的意识形态理论，便开始了意识形态批评，继而派生出女性主义理论和工业分析理论，乃至于晚近的后殖民主义理论。而整个现代电影理论发展的出发点，则是结构主义（解构主义显然是结构主义的必然归宿）。

按照意大利符号学家艾柯的概括，电影符号学大致经历了如下四个阶段：一、70 年代以前，以索绪尔的语言学为基本模式；这是开创阶段。二、70 年代以后，以文本读解为中心；在这第二阶段，符号学开始从结构研究转向结构过程的研究，即从表述结果转向表述过程，从静态分析转向能指运动。三、阿尔都塞的意识形态理论的借鉴，使符号学进入第三阶段。四、及至以精神分析学为理论核心的第四阶段，符号学研究的热点发生重大转移，对电影符号的精细分析已被对电影机制的研究所取代。这一转变标志第二符号学的诞生。

麦茨早期理论活动有两个重点：一是影像体系，二是传统剪接手法。他认为诸如闪回、交叉镜头等手法已具有结构和规范的意义，运用这些手法就是遵循约定俗成的形式。电影如何通过剪接表现接续、时间断裂、因果关系、对立关系、空间距离等问题一直是他注意的内容。他把语言学的概念和方法引入电影研究；语言学中能指—所指、内涵—外延、历时性—共时性、隐喻—换喻等一组组概念，就是他借用来研究影片结构的工具。在他看来，电影语言首先是对某个情节的具体表述。他的研究结果，产生了著名的大组合段体系。他根据语言学中音素和音位的概念、音素的不同位置构成不同涵义的原理，区分出八大组合段，即八种可能的镜头组接方式，并试图以此涵盖蒙太奇的全部叙事结构。麦茨的“大组合段”研究的目的是要寻找电影话语中适当的“句”、“段”单位，及其组

织类型。他通过对镜头的排列次序、组合方式、场景连接的分析，揭示处于各种语境中的叙事功能，进而考察不同导演在不同背景和不同影片类型中所使用的组接样式。

除了探讨电影语言的结构外，电影符号学还研究了电影符号的实质。电影符号学用换喻的形式把电影和语言联系起来，把电影手段归结为组织“超电影”符号材料的方法。它追踪经典影片中的美学体系如何受到隐蔽的制作规律的调节和控制，从而拆穿传统的电影神话的秘密。然而，一旦将神话的“影素”抛弃，电影符号也就还原为现实的符号，有些武器就应付不了深入探索广袤无垠的社会象征领域的需求。这种建立在主客观分离立场上的经验论，往往把“结构”当作“结构化的结果”，并经常忽视主客体之间的相互联系。这一切都意味着电影符号学的表述范畴有待增补和置换，需要把彼此独立的电影现象连接为整体，并从更广阔的视野来加以考察。

1975 年，《电影的精神分析》一书在巴黎出版，宣告第二符号学的诞生，从此精神分析学将成为符号学研究的主导。早在 60 年代符号学初兴之时，弗洛伊德主义就被用于经典叙事类型的分析。根据这种模式，故事情节被描述为俄狄浦斯情结的框架。这种方法侧重于情节模式——能指文本的分析。当一直处于电影理论边缘的精神分析进入主导地位之后，作为能指的文本遂成为所指的文本，从而形成对这一领域的重新描述。

精神分析的引入的关键在于银幕自身概念的变化。银幕是什么？爱森斯坦说，它是旨在建立涵义和效果的画框；巴赞说，它是面向世界的窗户；米特里说，它既是画框，又是窗户。精神分析学则提出一种新的隐喻，说银幕是一面镜子，这样艺术对象便由客体变为主体。精神分析强调观众与影片的复杂关系，寻找观影心理机

制和电影影像机制的同一性。电影精神分析学主要受法国心理学家雅克·拉康的影响。他在《精神分析的四个基本概念》、《笔录集》等论著中，阐述了一系列心理学问题：例如，精神分析学的“主体”，人类现实的自然层面通过符号层面向文化层画的转化，“想象者”的心理功能，形成内心视像和体现主体与语言关系的象征等。他提出的镜像分析对于理解电影的现实具有本质性的意义，它为个体与对世界的想象关系，提供了一个独特的视角。这一理论超越人们在镜前的特定情景，暗示任何具有转换倾向的状态。每一种混淆现实与想象的情况都能构成镜像体验。作为文化象征的电影，正是以转换的方式沟通观影者与社会的联系。

电影理论家博德里进一步发展了这种观念，他认为镜子与银幕的外形相似，都是一个由框架限制的二维画面。银幕使影像与现实世界分离，电影形象构造一个想象中的世界，观众却通过银幕看到并感到一个广阔的世界。尽管银幕上的人物与场面均属虚构，但观众仍深信不疑。还有一些研究者把“镜像”理论应用于观众的心理分析。观众把自己的目的和欲望投射到影片主人公的身上，然后反过来再与主人公所体现的动机与价值认同。观众作为主体所具有的结构功能取决于电影同化过程中所包含的那种可逆的和变动的性质。在同一部影片中，观众可以随故事情节的发展而不断产生新的认同。也就是说，观众在影片观赏中不断为自己选取最佳位置。而麦茨曾认为，观众具有的文化经验，使他在看影片时预先排除对客体的选择。观众走进电影院，就已经作出心理倒退的决定，他将不再关心银幕上的世界真实与否，甘心被虚构的想象世界同化；这种同化除去倒退倾向外，同时还有升华的作用，使观众在观影过程中放弃旧的欲望客体，重建对象选择，进而与现实力量认同。

精神分析学的镜子的类比推翻了电影是物质现实复原的传统观

念，提出了观影主体的问题，使电影研究的主题产生重大位移，从而推动电影理论的当代发展，把电影理论从第一符号学的纯理性的、甚至是机械性的狭笼中解放出来，并把主体的构成引入电影的表意过程。正如符号学确立了电影符码规则的存在一样，精神分析学挖掘了隐埋在电影文本深处的主体意识形态体系，它使电影理论从对影片表层结构的阐述进入对影片“无言叙述”的内在框架的研读。

电影的意识形态批评主要表现为对电影制作机制的社会性批评，因此，这种批评的意义并不在于电影的所指层面，而在于它的能指结构。这就是说，意识形态批评不从影片故事内涵结构中去寻找更深层的意义，而是通过文本所指来研究其能指结构以及决定这种能指的社会文化语境，并在这种关系中探讨主体的位置。电影符号学和精神分析学显然是意识形态批评的重要理论基础。它的另一个理论来源则是阿尔都塞的意识形态理论。在谈到意识形态的定义时，阿尔都塞提出两个命题：

1. 意识形态表现了个体与其实际生存状况的想象关系。

2. 意识形态是一种物质的存在。

在阿尔都塞看来，意识形态国家机器的基本职能就是让个体进入机构并为其提供位置，即“通过意识形态机构把个体询唤为主体”。阿尔都塞参照了拉康的理论，认为儿童主体的确立与他进入语言的记号体系有关，因此，个体只能通过规定的功能和角色进入某一社会机构。社会制度先于个体而存在，个体必须按照预先规定的位置进入社会制度中去。阿尔都塞就这样把“主体”概念与意识形态理论结合到一起。

在《阅读〈资本论〉》的论述中，阿尔都塞提出了“依据症候阅读”的概念。他认为，在阅读一个文本时，不能仅仅对表面论述

作简单的、直接的阅读，而必须把它同埋藏在正文之中的无意识症候联系起来，即不仅要看到白纸黑字的原文，还要注意把握其中的隐秘的涵义。

意识形态理论引入电影研究，使电影被当作纯粹艺术的论断受到严重的挑战，因为电影本身就被看作一种意识形态。首先，它是一种工业，是生产方式的产物。在资本主义社会，与其他工业一样，电影生产也是商品生产，体现了资本的简单再生产和扩大再生产，它的价值消费过程也是实现资本增值的过程。在更普遍的情况下，电影工业本身是一种国家工业。所以，电影一问世就浸透国家的意识形态。其次，由于电影的直感性和大众性使它从根本上能够掌握观众的意识。表面上，电影似乎是现实社会的机械复制，而实际上，它是按照国家意识形态的规则虚构现实。当观众希望通过电影来认识生活、认识社会时，他们所接受的其实是电影创造的生活和社会。因此，西方电影的消费过程就是资本主义社会观念和资产阶级意识形态再生产的过程。

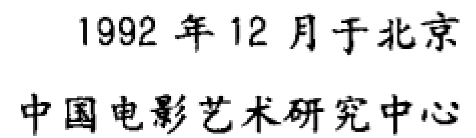
至于电影如何发挥国家意识形态的效果，电影理论家们探讨了电影机器的意识形态效果（博德里：《基本电影机器的意识形态效果》）和电影叙事中的意识形态作用（欧达尔：《论缝合系统》）这样两大基本问题，结论是：电影和其他意识形态方式一样，把个体（人）变为主体臣民，即把个体同化，以进行社会形态再生产。电影利用叙事和影像，创造主体（臣民）的位置和主体（臣民）的角色，并使这位置和角色安分守己。电影的一切艺术功能或技术手段都只是某种意识形态的策略代码。电影的不同叙事方式正是由不同历史的不同意识形态决定的。但这种关系并不是直接的或显见的，而是暗含在社会无意识或政治无意识之中，因此，对电影的分析往往就是对社会历史分析的一部分。

电影的意识形态批评对老式的阐发式批评提出了疑问：导演是否完全控制着影片？导演是否可能被更大的社会力量所控制？影片究竟是不是一个统一体？从症候阅读的角度看，每种影片涵义都有自己所归属的意识形态价值和意识形态根源，一旦影片中含有若干复杂的对立面，就会产生无法一言蔽之的涵义和价值；而影片中人物的情节的矛盾恰恰是社会冲突和意识形态混乱的症候。这些涵义的产生并不是影片创作者有意为之，而是处于特定社会语境中的人们无意识言谈话语间反映出的意识形态的症候。电影不仅传递意识形态，而且也传达意识形态的矛盾与混乱。

作为思想文化运动的女性主义思潮，也是在六七十年代以来的后结构主义的历史背景下展开的。它与意识形态批评一样，对发达的好莱坞电影工业结构及制作方式采取某种批判的、解构式的立场和方法。女性主义电影理论的目的在于瓦解电影业中对女性的压制和剥夺，其电影批评的主要任务就是通过对资产阶级主流电影的视听语言的解构式批判，来揭露其深层意识形态中的反女性本质。作为一个当代电影理论中的重要流派，女性主义批评自觉地与创作实践拉开了距离；它对好莱坞经典电影的解构式分析，不仅显示了当代理论的独特视角和批判力量，同时也维护了理论形态的自足性和独立性。在60年代后蓬勃展开的“解构化”文化思潮中，女性主义是一支不可或缺的力量。

电影理论的历史与电影艺术的历史呈现两条时而相交、时而分离的发展脉络。这是因为电影理论不是电影的影子，而是对电影的阐释。不同的阐释并不是不同电影引起的，而是由不同的理论立场造成的。因此，对电影理论发展史的研究，着眼点不应置放于电影自身，而应把握对电影的阐释方法，关注产生不同阐述方法的文化背景。

由于电影研究自60年代起进入许多国家的大学课堂，成为教学研究的一个重要项目，经过学院化改造的电影理论已不再是如何欣赏影片和制作影片的规则或秘诀，而成为与传播学、结构主义符号学、人类学、心理学、文化学、意识形态理论等密切结合的边缘学科。自改革开放以来，我国的一些高等院校也纷纷开设电影研究课。我们经常听到一些师生深感教学参考资料的不足。这也是我们自己在教学和研究中遇到的问题。编译这样一本文选，正是出于教学和研究的需要。在编选过程中我们发现工作量很大。尽管我们手头的中外文资料常感不足，但必须新译的原著仍然很多。所幸的是我们得到了中国电影艺术研究中心领导的大力支持，以及我国电影理论界的师友们的无私协助。这些师友都是学界忙人，但为了这本文选早日问世，他们不仅在百忙中不吝赐教，并为我们赶译新的选题或校订旧的译文。我们尊敬的张骏祥先生在选题上多次给予指导。没有上述诸位的支持、协助和指导，本书的编译就不可能完成。最后，上海文艺出版社的江曾培先生、郝铭鉴先生、江俊绪先生、孟涛先生等为本书的出版，起了决定性的作用，项纯丹女士在具体编辑工作中细致的责任心，使本书避免了不少险些漏网的错误。对于他们，我们的感激更是一言难尽。至于编选中仍恐难免的疏误，当然应由我们两人负责，故敬候读者批评指正。


1992年12月于北京
中国电影艺术研究中心

现代西方学术文库

总　　序

近代中国人之迻译西学典籍，如果自1862年京师同文馆设立算起，已逾一百二十余年。其间规模较大者，解放前有商务印书馆、国立编译馆及中华教育文化基金会等的工作，解放后则先有50年代中拟定的编译出版世界名著十二年规划，至“文革”后而有商务印书馆的“汉译世界学术名著丛书”。所有这些，对于造就中国的现代学术人材、促进中国学术文化乃至中国社会历史的进步，都起了难以估量的作用。

“文化：中国与世界系列丛书”编委会在生活·读书·新知三联书店的支持下，创办“现代西方学术文库”，意在继承前人的工作，扩大文化的积累，使我国学术译著更具规模、更见系统。文库所选，以今已公认的现代名著及影响较广的当世重要著作为主，旨在拓展中国学术思想的资源。

梁启超曾言：“今日之中国欲自强，第一策，当以译书为第一事。”此语今日或仍未过时。但我们深信，随着中国学人对世界学术文化进展的了解日益深入，当代中国学术文化的创造性大发展当不会为期太远了。是所望焉。谨序。

“文化：中国与世界”编委会

1986年6月于北京

目　　录

上　编





第一章
于果·明斯特伯格

于果·明斯特伯格（1863—1917 年）是德国著名的心理学家、美学家；人称“应用心理学之父”。后受聘于美国哈佛大学任教授兼哲学系主任。然而，在他的许多著作中，偏偏有一部著作被人遗忘了半个世纪，那就是他去世前一年（1916 年）出版的他唯一的一部电影理论著作，也是电影理论史上第一部有分量的理论著作——《电影：一次心理学研究》。

当人们在它被埋没了五十多年之后突然发现它的价值时，惊喜之情溢于言表。法国的人称集古典理论大成的电影史家和理论家让·米特里感叹道：“那么多年来，我们怎么会都不认识他呢？他在 1916 年对电影的了解，已经等于我们今天所可能知道的一切！”美国学者理查·格里菲斯在为新版《电影：一次心理学研究》作序时说：“我们这些关心电影艺术基础的人之所以忽视了这本书，原因只可能是我们长期忽视了它的主题——它的绝对必需而又富于挑战性的主题。”

明斯特伯格是第一位从美学上发现电影的心理学家。他从电影经验的感知入手，论证电影是一门艺术。为此，他分别研究了电影的“现象领域”和“本体领域”。前者属于科学，后者属于美学。

前者他使用的是当时方兴未艾的格式塔心理学（又译作完形心理学），后者，他使用了康德的美学（他在德国求学时，就是一位新康德主义者）。在《电影：一次心理学研究》中，他的康德美学是依附于心理学体系的。他从心理学研究中得出一般性结论，又把这结论在他的美学研究中推导和扩展。他有两个参照维度：戏剧与现象。通过电影和戏剧的比较，他证明电影是一门独立的艺术；通过现象与主体感知的比较，他证明电影并不因其机械记录的特点而远离艺术的殿堂。他心目中的主体不同于后结构主义所说的主体，而是感知研究的对象，是知识经验的主体；后结构主义的主体则是意识形态的询唤的对象。前者关注观影者的知觉—审美层面，而后者则关注观影者的象征政治层面。两者很不一样。

明斯特伯格从电影的观影基本机制入手，考察了电影影像感知的各个方面，指出"电影不存在于银幕，只存在于观众的头脑里"。他按照认知心理学的范畴，把这种感知过程分成深度感和运动感，注意力、记忆和想象、情感等，渐次由心理学向审美过渡的几个阶段。

深度感和运动感是电影的影像感知的最基本的层次，也是一种全新的艺术知觉形式。观众（即感知主体）明明意识到银幕是个平面，但是"平面性质的知识绝不排斥深度的实际感知"。明斯特伯格称上述现象为"对难以置信的自愿搁置"。银幕上出现的影像明明是逐格显现的静止照片，但在观众的头脑中却出现了运动的印象。根据格式塔（完形）心理学多次实验证明，这种运动感知，其实是主体智力参与的结果，是主体智力根据单纯、规则、平衡等对感觉器官起支配作用的原则，创造性地组织感官材料的结果。因此，明斯特伯格说："我们在影片中看到了实际的深度……这是由我们自己的活动创造的深度……现在我们发现的运动也是被感知的，眼睛并没有接受到真正的运动印象，只接受到运动的暗示，运

动的概念很大程度上是我们自己反映的产品。”

关于注意力、记忆和想象、情感等，明斯特伯格在论证中进一步精细地处理主体的认知问题。这是他的心理学分析的第二层次，涉及更复杂的心理活动。明斯特伯格为不同的心理元素找到对应的电影形式：注意力的对应形式是“特写”，“特写”是主体在生活中注意力所及的电影化形式；记忆和想象的对应形式是闪回、省略、闪前等，这是电影处理时间和内在经验的方式，等等。

电影的叙事层面既然是主体不断参与和支持的，那么叙事的组织者实际上是主体自己，是主体将此前和往后的事件纳入现在的叙事之中，是主体的心理参与决定了电影意义的传达，是主体的智力积极参与并实现了电影的表意功能，因此电影叙述仰仗主体智力的参与才得以完成。导演只提供思维的活动素材，完成影片的是主体自己。

这些理论认识出现在电影艺术形成的初期，确实是很可贵的。

（徐增敏）

电影心理学[①]

[德] 于果·明斯特伯格 著

徐增敏 译 周传基 校

深度感和运动感

……

深度效果是这样地不可否认，以致有些人认为它是银幕印象中

①译自《电影：一次心理学研究》中的第一部分《电影心理学》，第三章《深度感和运动感》，第四章《注意力》，第五章《记忆和想象》，第六章《情感》。——译注

的主要力量。诗人V·林德赛对前景中人物的立体性质印象至深，因而把那些有很多个体动作的场景戏称为一种活动的雕塑。他说："在老式的话剧舞台上，远处的小人物没有给人以这样的立体感，他们简直是能说话的纸人，相形之下，电影的前景里却满是沉默的巨人，他们的形体像高大的浮雕。"还有人强调说，当站在前景的人物以远处的景物衬托时，他们的深度感就最强烈，这比看见这些人物在房间里还要强烈得多。从心理学角度来看，这也没有什么令人惊奇的地方。如果场景是一个真实的房间，其中的每一样东西对两只眼睛看来都会是不同的。而在银幕上的这个房间里，两只眼睛却得到相同的印象，这使深度意识受阻。但是当远处的风景是唯一的背景时，从影片和生活中得到的印象就确乎是一样的了。离眼睛好几百英尺远的树或山给两只眼睛的印象是完全一样的，因为两个眼球之间微小的距离与物体同我们脸之间的距离相比已不起任何作用。在现实生活中我们两只眼睛看山的效果也是这样的，所以当银幕把山的画面呈现给我们的双眼时，我们仿佛可以毫无阻碍地对远处的景象做主观的阐释。在这种情况下，我们相信我们所看到的人物确实是在前景，而景物在远处。

然而我们绝不会受骗，我们完全意识到深度，但却并没有把它当作真实的深度，障碍太多了，一些不利条件，依然是技术上的缺陷。例如，摄影机画面在某些方面夸大了距离。如果我们通过后墙敞开的门看另外一两间房间，它们就好像是远处的走廊。此外，只有当我们坐在银幕前某一特定距离的地方才具备正确透视景象的理想条件。我们在看画面中的物体时所处的角度应该和摄影机拍摄原物时的角度相同。如果坐得太近、太远或太偏，那么我们就是从一个完全不同于摄影机所确定的透视关系的视点来感知这个立体的场景。这在静态的画面中没有多少干扰作用，但是在活动画面中，每

个新的朝向或离开背景的运动都会提醒我们注意到这种外观的变形。而且，大小、画框和整个布景都强烈地提醒我们注意到所感知的空间是不真实的。但是要点依然是，我们是用两只眼睛而不是一只眼睛去看整个画面，并且时刻都被提醒注意画面是平面的，因为两只眼睛获得相同的印象。我们还可以加上一个与此相关的论点，即这银幕本身是我们感知的物体，它要求眼睛去适应它，并要求把它看成是一个独立的区域，甚至当我们照镜子时也会陷入这种感知的冲突。如果我们站在离墙上大镜子三尺远的地方，我们看见离我们眼睛三尺远的镜中反影，同时看见镜子后面离我们的眼睛六尺远的反影。两个区域同时控制着我们的头脑，从而造成一种特殊的干涉现象。我们都已学会不去注意这种干涉现象，但是这特有的两种幻觉依然存在，它们指出这种双重性的现实性。

至于银幕上的画面的情况，这种冲突要强烈得多。我们肯定看到深度，但却又不能接受它。阻碍我们相信与干扰我们把眼前的人物和景色阐释为真正立体的因素太多了。它们肯定不单纯是画面。人物可以朝我们而来，也可离我们而去。河水流进远处的山谷。然而人物移动的距离并不是我们真实空间中的距离，像戏剧中所显示的那样，并且人物本身也不是血肉之躯。这是一种独特的内心经验，它正是影戏感知的特点，我们获得现实及其全部真正的三维；然而它又保持了那一闪而过的既没有深度又不丰满的平面暗示，这既不同于一幅纯粹的图画，又不同于纯粹的舞台演出，它把我们的思想带进一种奇特的复杂状态。我们将会发现这在整个影戏的思维构成方面起着并非不重要的作用。

即使影片画面中的深度问题很容易被忽视，但运动问题却迫使每个观众都不得不注意到。好像它才真正是电影演出的实质性特性，而对影片中的运动的解释则是心理学家必须面对的主要任务。

我们知道摄影师在胶片上拍下来的每单个画面都是不动的。此外我们还知道，我们没有看见那长长的胶片在转动。我们知道胶片从一个片盘转出来再收回到另一个片盘上去，但是这种一个画面接一个画面的运动却是看不出来的。运动在视野暗的时候继续进行。客观上传到我们眼睛中的是一个静止的画面接着另一个静止的画面，但是通过胶片的运转，一个画面取代另一个画面的接替动作却根本没有传到我们的眼睛。那么我们为什么会看到连续的运动呢？这个问题不仅涉及有了活动窥视镜后才出现的走马盘，前几代人就对它发生兴趣了。他们以研究幻影观测器和频闪观测器或走马盘和映像机中的魔筒为乐趣。任何一个孩子转动摇把，都能透过圆筒黑盖上的小孔看到一只处于某一特定姿势的狗，当二十四个孔眼通过眼前时，这二十四个不同的姿势就会合成那只狗的连续跳跃动作。

但是这种所谓的频闪观测现象，不管多么有趣，好像并不难理解。熟悉走马盘的人肯定还知道另外一种小玩意儿，即帕里斯博士于 1827 年发明的留影盘。盘的正反面各有一幅画，当它在一个中心轴上快速旋转时，两幅画就会合成一幅。如果正面画上是马，反面是骑手，或者一面是鸟，另一面是笼子，我们就会看到骑手骑在马上，鸟在笼子里。不可能不是这样。这不过是正像滞留的结果。如果我们在暗处挥动一根发光的木棒转圈，我们看到的不是一个点从一处移到另一处，而是一个连续不断的圆周线。圆周线没有一处是断的，因为如果挥动得很快，当光点已转了一圈又回到它最初的位置上时，它在原先位置上的光的正像滞留在我们眼睛里依然有效。

我们把这一效应说成是正像滞留，因为它是第一印象的真正延续，与所谓的负像滞留形成对照。在后者的情况下，滞留效果与原先的刺激正相反，亮印象留下一个黑点，而暗印象留下明亮的滞留影像。黑变白，白变黑。在色彩的世界里，红留下绿，绿留下红，

黄留下蓝，蓝留下黄。如果看过绯红色的落日之后，再看一堵白色的墙，我们看到的不是红色光点而是绿色暗点。与这些负像画面相比，正像滞留要短，只有在相当强的亮度下才能延续一段为人们所注意到的时间。然而它们显然足以把频闪观测盘或走马盘中两个孔缝之间的间隔连接起来。间隔正是黑纸从眼前转过，因而没有新的刺激到达神经。这样，对运动表象的常规解释就是：一个跳跃的动物或行进中的人的每个特定姿势的画面都在眼睛里留下一个滞留影像，直到下一个姿势稍有变化的画面出现，而这第二个画面的滞留影像又延续到第三个画面出现。由滞留影像造成的事实是人们的注意中断。而运动本身则是从一个位置到另一位置过渡的结果。对运动的感知难道不就是看到的一系列不同的姿势吗？如果我们不是通过走马盘，而是在真实街道上看一匹真的奔马，我们就会看到它的整个肢体时刻都处在一个新的前进位置。它的腿经历所有的运动阶段；这种连续状态就是我们感知到的运动本身。

这似乎很简单。然而人们慢慢地发现这种解释太简单了，远远没有正确说明真实的经验。随着现代实验室心理学的发展，实验调查常常转向我们对运动感知的分析。……一个更新的观点推论：对运动的感知是一个独立的经验，不能简单地把它归结为看到一系列不同的位置。在这一系列视觉印象上还要加上意识的特定内容。……例如当我们从停在火车站的车厢窗口向外看时，突然会以为自己坐的火车动了，而实际上开动的却是相邻轨道上的火车。当我们看到月亮快速穿行于静止的云彩中时情况也是一样。我们倾向于认为，我们的视线所固定的部分是静止的，而把视野之内位置上的相对变化阐释为那些我们视线没有固定的部分的运动。

但是当我们考虑到另外一些幻觉，如前后印象对照强加于我们感知的运动幻觉时，情况就不同了。我们先从桥上看流动的河水，

然后再把视线转向河岸，不动的岸竟像在朝相反的方向游动。把这类现象仅仅归诸视觉对照尚不充分。通过试验很容易证明，这些在视野之内的运动和逆向运动也不同时在相反方向进行，人的眼睛当然不能同时做上下或左右运动。我们可以用一个带黑色螺旋线的白色圆盘做一个非常独特的实验。如果我们让这个圆盘绕着自己的中心慢慢转动的话，螺旋线就会产生一种同轴曲线在不断扩大的印象。螺旋线由中心开始扩展，一直扩展到它们在边缘处消失为止。如果我们把这种曲线扩展的演示看上一两分钟，然后再看旁边人的脸，我们立刻就会发现他的面孔在缩小，整个脸好像在向中心缩回去。如果我们朝反方向转动圆盘，曲线就好像从盘的边缘向中心移动，变得越来越小。如果在这之后我们再看一个人的脸，他就好像肿胀了起来。脸上的每一点都好像离开鼻子而去，朝下巴、前额或耳朵移动。我们的眼睛在观看这种后效时，不可能真的同时从脸的中心向双耳、头发或下巴移动。所以除了运动的实际运转之外，运动感的产生还必须要有其他条件，首先，从这些实验可以清楚地看到，观看运动是一种独特的经验，可以完全独立于真正对连续位置的实际观看。眼睛本身获得的是一个静态面孔的印象，但是在一种情况下我们看见它在缩小，在另一种情况下则在肿胀，在另外一种情况下明显地做离心运动。这里运动的经验显然是由观察者的心理造成的，而不是由外界的刺激引起的。……

我们都熟悉这样一些幻觉，即我们相信看到什么东西，但这只不过是我们的想象所提供的。如果给我们用二十分之一秒的时间，看一个不熟悉的印刷体单词，我们很容易代之以字母相似的熟悉单词。大家都知道读校样有多么困难。我们看不出印刷错误，我们用吻合我们期待的想象中的正确字母来代替实际出现于我们视界中的错误字母。我们不是也很熟悉这样的经验吗？即如果我们的心深受

到巧妙的启示，当我们仅知道运动的起点和终点时，想象力会帮助我们联想到运动的景象。魔术师站在舞台的一侧，当他从外观上把一只贵重的表朝舞台另一侧的一面镜子扔过去时，观众看到他那暗示性的手部运动，表不见了，然后看到二十英尺之外的镜子碎了。在这种暗示影响之下的观众禁不住觉得看见了手表飞过舞台。

最近由维尔特默和柯尔特所做的试验涉及更加微妙的细节。他们两个都使用精密的仪器，在黑暗的背景上，两条光线可以很快地顺序闪亮，并且可以改变它们的位置、距离、光的强度、每条光线闪亮的时间以及两条光线闪现的时间间隔，他们研究了所有这些因素，此外还研究了不同指向的注意力和暗示性态度所产生的影响。如果一条垂直光线出现之后紧接着出现一条水平光线，两条光线可能给我们一个直角的印象。如果两条光线出现的时间间隔很长，就会先看到一条光线然后再看到另一条光线。但是当时间间隔为一特定长度的话就会产生一种新的效果。我们看到垂直光线倒了下来，像水平光线一样平直躺下。如果我们把眼睛注视着直角的中心点，我们可能期待这种运动现象会中止，然而情况却正相反。从垂直到水平的外观运动必须通过我们的注视点。我们现在似乎应该清楚地认识到介于这两个位置之间什么也没有，不存在运动的中间过程，然而试验表明，在这些条件下，我们往往获得强烈的运动印象。如果我们用两条水平线，一个在上，一个在下，时间间隔选择恰当的话，就会发现上面的那条光线向下边移动。但是我们还可在这里搞一个非常有趣的变化。我们如果使下边那一条在客观上出现得较晚的光线的亮度更高一些的话，那么总的印象就是运动从下边开始。我们首先看到下边的那条光线向上移动，上边的那条光线也向下接近；随后的第二阶段是两条光线好像都回到下边光线的位置。没有必要再进一步详细去证明，外观运动绝不是影像滞留的结果，而运

动的印象无疑也不仅仅是对运动的连续阶段的感知。在这些情况下，运动不是真正从外观看到的，而是由我们的思维活动强加到静止的画面上去的。

我们的运动印象不仅仅是看到连续阶段的结果，而且包含一个更高级的思维活动，连续视觉印象仅是这种思维活动中的某些因素，这一说法本身也不是真正的解释。因为它并没有使我们解决那个高级中心过程的本性是什么的问题。但是对我们来说，明白运动连续性的印象是来源于一个复杂的思维活动过程，而这个过程把各种画面聚集成一个更高级活动的统一体也就足够了。经由许多试验证明的一个事实再清楚不过地说明这一情况，即我们尽管明确意识到运动的某些重要的阶段并不存在，却根本不会妨碍这种运动感。相反，在某些情况下，当我们意识到运动的不同阶段之间有中断时，我们会更加充分地认识到这种由内心活动所产生的外观上的运动。……

……这样我们就得到了和我们在分析深度感知时所得到的结果完全对应的结果。我们在影片中看到了实际的深度，然而我们时刻都意识到那不是真正的深度，人物也不是真正立体的。那不过是一种暗示的深度，由我们自己的活动创造的深度，而不是实际看见的，因为不具备真实感知深度的实质性条件。现在我们发现运动也是感知的，但眼睛却没有接受到真正运动的印象。它仅是运动的暗示，而运动的概念在很大程度上是我们自己的反应的产品。深度和运动一起来到了我们的活动画面世界中，但却不是作为实在的事实而是作为事实和象征的混合体而来的。它们出现了，却并不存在于实物之中，是我们自己制造了深度和运动的印象。戏剧既有深度又有运动，无须任何主观上的帮助；银幕既有它们又没有它们。我们看见东西，它们很远并在活动，但是我们给予它们的，大大超过我

们所得到的。我们通过思维机制创造了深度和连续性。

注 意 力

……

如果我们一定要描述注意行为的话，就像现代心理学家所看到的那样，那么我们就应该指出几种相互协调的特征。它们不是各自独立而是相互关联的，我们可以说，在任何感官领域，视觉或听觉，触觉或嗅觉，不管什么吸引我们的注意，都必定要在我们的意识当中变得更加生动和更加清楚。这绝不是说它变得更加强烈。我们所注意的昏暗光线不会变成白炽灯发出的那样的强光。不会的，它还是昏暗的，还是一缕勉强能看到的光线。但是它变得更加让人印象深刻，更加明显，其细节更加清楚，更加生动。它更牢牢地抓住我们，或者用比喻的说法，它进入了我们意识的中心。

但这涉及了第二个方面，其重要性绝不亚于第一方面。当特别关注的印象变得更加生动时，其他印象就变得不那么鲜明，不那么清楚，不那么明显，不那么细致了。它们渐渐消失了。我们不再注意它们了，它们不再抓住我们的思想，它们不见了。如果我们全神贯注地在看书，就会根本听不到周围的说话声，也看不到房间。我们忘掉了一切，我们对书本的注意使我们对所有其他事物缺乏注意。还可以加上第三个因素。我们感到我们的身体会根据感知做自我调节。我们的头部开始活动去寻找声音，眼睛注视外部世界的声源。我们的肌肉全部紧张起来以便使我们的感官接受到尽可能充分的印象。眼球中晶状体调节到正确的距离。简言之，我们全身心地为获得尽可能充分的印象而努力。但是这又有第四个因素来补充。我们的思想感情和冲动都聚集到了关注的事物身上。这个事物成了

我们行动的起点，而在我们感觉范围内所有其他事物都失去了对我们思想和感情的控制。这四个因素密切相连。当我们沿着街道走的时候看到橱窗里的某件东西，一旦它引起我们的兴趣，我们的身体就要进行自我调节，我们停下来，注视着它，获得其中更多细节，它的轮廓变得鲜明起来，随着它给我们的印象变得愈加生动的时候，周围的街道就逐渐失去了生动性和鲜明性。

假设舞台上演员的手的动作引起了我们的兴趣，我们就不再观看整个大的场景，我们看见主人公手握着那把他准备用来犯罪的枪的手。我们的注意力全都集中到了他那只手的充满激情的表演。它成了我们所有情感反应的中心点。我们看不到场景中任何其他演员的手。其他一切都陷入不普遍含糊的背景，而那只手却显得越来越细致。我们越是注视它，它就变得越清楚、越明显。我们的情感从这一点涌出，我们的情感再次把我们的知觉集中在这一点上。就好像在事件紧张搏动的这一刻，这只手成了整场戏，其他一切都消失了。但这在舞台上是不可能的；在那里没有任何东西可以真正消失。那只戏剧性的手毕竟只占整个舞台空间的万分之一；它始终是一个小细节。主人公的整个身体，其他剧中人，整个房间以及房间里每一把无足轻重的桌椅的印象都要强加到我们的感觉器官上。我们所不关心的事不可能一下子从舞台上消失。每个需要的变动都必须由我们的思想来完成。在我们的意识中，我们所关注的那只手必须变大，周围的房间必须模糊起来。但是舞台无法帮忙。这是戏剧艺术的极限。

电影艺术就从这里开始。那只疯狂地抓住那把致命武器的神经质的手，在瞬息间能突然放大，成为银幕上唯一能看得见的东西，而所有其他一切都真正消失在黑暗中。在我们头脑里进行的注意行为改造了环境本身。被观察的细节突然成了演出的全部内容，我们

的思维所不愿关注的一切突然从视野中排除并消失了。外界事物变成服从我们意识的要求。用影片制作者的术语来说，这是“特写镜头”。特写镜头在我们感知世界里，把注意力的思维动作具体化了，并通过它为艺术提供了一种远远超过任何舞台艺术的感知手段。

特写镜头的系统相当晚才引进情节片的技巧中，但它很快取得了稳固的地位。电影制作越是精致，这种新的艺术手段便用得也越经常，越巧妙。情节片几乎少不了它，除非使用最无艺术性的字幕。特写镜头必须提供解释。如果一个偷来的或换来的女婴脖子上挂着一只小金锁，那就没有必要用言语来告诉我们，二十年后当这个小女孩长大成人时，一切都要取决于这只金锁。如果在小孩颈上的装饰物出现在特写镜头中，而其他一切都消失了，只留下它并让它以奇特形式很大地出现在银幕上，我们就会把它印在我们的想象中，并且知道一定要给予它以最充分的注意。因为它将在下一本中起决定性作用。当一个绅士罪犯从口袋里掏出一块手帕时，他没有注意到一张小纸片随着手帕出来掉到地毯上，他没有能力把我们的注意力吸引到这张证明他有罪的纸片上。这一手法几乎不属于舞台的，因为观众会跟那个坏蛋一样注意不到它。它不可能吸引注意。但在影片里这却是一个人们喜爱用的手法。这张纸片一掉下来，我们就会看到它在地毯上极大地放大了，而同时所有其他一切都消失了，在这张纸片上我们看到那是一张火车票，而那张票的火车站就是作案现场。我们的注意力集中到这张票上，并且知道它对剧情的发展具有决定性意义。

一个职员在街上买到了一份报纸，瞥了一眼后惊呆了。突然我们自己的眼睛看到了那条消息。特写镜头把那张报纸标题放大到填满整个银幕。但是这种注意力的集中不一定就意味着对情节起杠杆作用。任何一个微妙的细节，任何一个加深动作意义的意味深长的

手势都会通过垄断舞台的几秒钟而进入我们的意识中心。她那微笑的脸上含情脉脉，然而我们却忽略了，因为剧中人都站在一个拥挤的房间里。但是突然，只要三秒钟，房间里所有其他人都消失了，两个情人自己的身体也不见了，我们接受到的仅是他那渴望的目光和她那默许的微笑。特写镜头做到了用戏剧的任何手段都无法做到的事情，尽管我们在戏剧演出时可以用望远镜，只对准那两个人物的头部以获得那种效果，但是这样我们就摆脱了舞台表演所提供的场面，即注意力的集中是由我们自己，而不是由表演造成的。在电影中，情况则正相反。

通过这种对特写镜头的分析所得到的结论与通过对深度感知和运动感知的研究所得到的结论是不是殊途同归了？我们看见，活动画面给我们带来了立体世界和运动的世界，然而这个世界里的深度和运动却与舞台上的深度和运动不一样，它们是不真实的。我们现在发现，在电影中动作的现实性还在另外一个方面缺少客观独立性，因为它诉诸我们对注意力的主观活动。无论在哪里，当我们的注意力集中到某一特征上时，周围环境就要进行自我调节，把我们所不感兴趣的一切都排除掉，并且通过特写来加强我们思想集中的那一点的生动性。就好像把外部世界编入我们的思想，并且不是由自己的规律，而是由我们注意力的行为形成的。

记忆和想象

当我们坐在真的剧场里，看着具有深度的舞台并观看活动着的演员，我们注意力一会转向这边，一会转向那边时，我们感到那些来自脚灯后面的印象具有客观性质，而我们注意力的动作则是主观的，那些人和物来自外界，而注意力的活动则来自内心。然而正如

我们已经看到的那样，我们的注意力并没有真正给舞台印象增加任何东西。它使某些事物更加生动、清晰，使另外一些事物变得模糊不清或渐渐消失。但是仅仅通过注意力，没有任何内容进入我们的意识。不管我们的注意力游移在舞台的什么地方，我们经验到的任何东西都是通过我们的感官渠道获得的。但是观众所经验到的东西远远不止是当时进入眼睛的光线和进入耳朵的声音的感觉。他可能完全被舞台上的动作所迷住了，然而他的心里却充满了其他思想。这些想法的来源之一是记忆，它是相当重要的。

……

现代电影艺术家们以大量不同的方式运用这种技术手段。用他们的行话说，任何对以前情景的追溯都叫作“闪回”。闪回有多种变化形式，并用于多种目的。但是我们在这里所面对的才在心理学上最有意义。这里实际上是对我们记忆功能的客观化。闪回的情况与特写的情况非常接近。一种是我们认识到注意力的心理行为；另一种是我们必须承认记忆的思维行为。在这两种情况下，这种在一般戏剧里仅发生在我们心里的行为在电影里却投射成画面本身，好像现实失去了自己的连贯的关系，而是靠我们精神上的需要形成的，好像外部世界的模样，是根据我们注意力飞逝般的转变，或根据我们短暂的回忆而形成的。

当事件的进程被向前的眼光所打断时，那不过是同一原则的另一种表现形式而已。这里所涉及的心理功能是期待的功能，或者说当期待受我们的感情控制时，我们可以把它归类于想象力的心理功能。情节剧向我们展示了一个百万富翁如何把夜晚浪费在放荡的生活上。当他和一个无耻的女人在香槟酒会上猥亵地干杯时，我们突然在银幕上看到了二十年后的情景，一个非常寒酸的酒吧间里的酒

保把那个一文不名的流浪汉推到了街沟里。戏剧的最后一场戏也许会使我们看到这样的结局，但在那里这事只能根据事件的正常发展一步步地到来。当生活还如花似锦时，当二十年的堕落过程还有待阐明时，那个悲惨的结局不可能出现在我们面前。在那里只有我们的想象力才能预见生活的磨盘将可能怎样碾压过去。在影戏中我们的想象却投射到银幕上，那个最终的落魄景象以一种奇特的对比方式打断了现在仿佛是最辉煌的胜利时刻；五秒钟之后，青春和狂欢的故事又继续进行。我们又一次看到自然事件的进程由我们心理的力量重新组合。戏剧只能生活地再现真实发生的事情是怎样一个接一个地出现的；影片却可以跨越将来的时间间隔和过去的时间间隔，把二十年后的某一天插入此时此刻。简言之，它可以像我们的想象力一样运转。它具有我们的思维的灵活性，它不受外界事件的物理需要的制约，而是受制于思想联想的心理法则。在我们的思想里，过去和将来是和现在交织在一起的。影戏服从于心理的法则而不是外部世界的法则。

但是记忆和想象力的作用在电影艺术里还可以有一个更丰富的意义。银幕不仅可以展现出我们记起的或想象的情景，而且还可以展现出剧中人在自己心里想到的情景。场面调度为这种描绘成功地采用了一种独特的方式。如果场面中的某个人物回想起过去，而观众可能完全不知道这段往事，但它却活生生地存在于男主人公或女主人公的记忆里，那么从前的事件就不作为一套新的画面投映到银幕上，而是以一种缓慢的过渡方式与现在的情景联系起来。他坐在书房里的壁炉旁，收到了一封告知她结婚消息的信。一个放大了的结婚启事的特写镜头作为一个全新的画面出现。房间突然消失，闪现出一只握着结婚启事的手。当我们读完启事内容之后，它又突然消失。我们又回到了房间里。但是当他恍恍惚惚地拨动着炉火，坐

下来，凝视着火焰的时候，房间似乎融化掉。线条模糊，细节部分渐渐隐没，并且随着四面墙壁和整个房屋慢慢消融，一个繁茂的花园以同样缓慢的过渡变出来了，他和她坐在花园里紫丁香花丛下，他向她表白他那稚气的爱情。然后花园又慢慢消失，通过花丛我们再次看到房间的模糊轮廓。轮廓越来越清楚，一直到我们又回到了书房之中。过去的幻景无影无踪。

……

正像我们能够跟随主人公对往事的回忆一样，我们也可以分享他想象力中的幻想。这和我们观众的想象在银幕上实现的情况又大不一样。这儿我们被动地目睹了通过剧中人物的想象所揭示出来的那些奇妙景象。我们看到年轻的水兵，他第一夜睡在船上，四面的墙板不见了；他的想象从一个海港飞到另一个海港，他从有关外国的图片上看到的一切和他从伙伴那里听到的一切都成了他那愉快冒险的背景。一会他站在帆缆上，骄傲的军舰驶进里约热内卢港，一会驶进马尼拉海湾，一会他在日本海港享乐，一会他在印度海岸上，一会他穿过苏伊士运河，而现在他又回到了纽约的摩天大楼。他在漂亮迷人的画面里周游世界不需要一分钟，然而我们却和这个男孩一起经历了他的所有希望和狂喜心情。如果我们是在戏剧舞台上看到这个躺在吊床上的年轻水手，他也许会通过某种独白或跟朋友讲的某些热情的话来向我们暗示他心中所想到的东西。但是那样的话，我们内心的眼睛所能看到的仅是那些外国地名在我们心里所唤起的东西。我们不会通过他灵魂上的眼睛及其希望的激情真正看到世界上的奇观。戏剧给我们听到的是死的名字；而影片让我们看到令人陶醉的景色，并通过真正生活的场面，把小伙子的幻想展现出来。

从这里我们可以看到摄影机在拍摄奇异梦境方面的前途。每当戏剧采用想象的背景，舞台上的云朵降落在睡梦者的身上，天使充满了舞台的时候，必须用优美的诗歌来弥补视觉感染力方面的不足。然而这里电影艺术家都可以炫耀他的成就。在这种安排中，甚至最粗俗的效果也会得到缓和。衣衫褴褛的流浪汉爬上树，在荫凉的树枝里睡着了；然后开始在一个情景相反的世界里生活起来，他和他的同伴住在皇宫里享受荣华富贵，驾着游艇航行。当游艇的锅炉爆炸时，他从树上掉到地上。这个情景大家是能够接受的，因为一切都融合在不真实的画面里。或者再设想另一极端的情景，被战神主宰所毁坏，又被和平天使所赐福的宏大人类的幻影可以带着它们的全部神圣意义呈现在我们眼前。

……

但是不管是以艺术的含蓄，还是以夸张到了某种危险程度的手法来使用它，其心理学上的涵义总是明显的。它以一种新的形式向我们证实了由对深度和运动的感知，注意、记忆和想象的行为所表明的同一原则。客观世界的模样是由心理兴趣决定的。相距遥远以至于我们根本不可能同时将亲自在场的事件融合到我们的视野里，就好像它们一起被带进我们的意识中一样。心理学家们还在争论，头脑是否可以同时专心于几组不同的思想。有些人宣称，任何所谓的注意力分散实际上都是快速的交替变化。然而无论如何我们在主观上还是把它作为实际的注意力分散来感受的。我们的思想分散了，在一个思维活动中显然可以时而关注这件事，时而关注那件事。这种内心的分散，这种对对立情景的意识，这种在灵魂里进行的不同经验的交替，除非在影片中，否则根本无法体现出来。

如果我们转而考虑一个与已经考虑过的那些思维过程非常接近

的过程，即暗示，那么我们会对思想和拍摄下来的情景之间的关系有一个有趣的侧面发现。它的相似之处在于，在我们意识中所唤醒的暗示性思想与记忆的思想和想象的思想是建立于同一基础之上的。联想作用支配暗示，就像它支配回忆和幻想一样。但是在一个基本点上，它却非常不同。所有其他的联想思想都仅仅以那些外界的印象找到一个起点。我们在舞台上或银幕上或生活里看到一片风景，这个视觉感知就是提示，它在我们的记忆或想象里引起恰当的思想。但是选择哪一个思想则完全是由我们自己的兴趣和态度以及我们以前的经历来控制的。因而我们感觉那些记忆和幻想是主观的补充。我们不相信它们的客观真实性。另一方面，一个暗示是强加于我们的。外界感知不仅是出发点而且还是一个控制性的影响。我们并不感到这种联想的思想是自己的创造，而是作为我们必须服从的东西。极端的情况自然是施催眠术的人，他的话在受催眠的人心里唤起无法抗拒的思想。他必须把这些思想接受为真的，他必须相信那沉闷无聊的房间是一个他正在里面采花的美丽花园。

在剧院或影院中被迷住了的观众必定处于一种极易受暗示影响的状态，他们随时准备接受暗示。在两种情况下都有一个强烈而基本的暗示在起作用，因为戏剧和电影一样向观众的心理暗示，那不仅是演戏，而是我们目睹的生活。如果我们进一步要求暗示应用在细致行为中，我们就不能忽视这一事实，即戏剧的表现手法是极其有限的。舞台上发生的一系列事件可能迫使我们心里预感到一定有什么事要发生，但由于与舞台有关的必定是真实的有血有肉的人，他们又必须要按自然法则活动，所以舞台不可避免地要给我们提供我们所等待的实际事件。诚然，甚至在舞台上，主人公也可以手里拿着左轮枪说话，直到他充分向我们暗示，在下一瞬间那自杀的一枪将结束他的生命；然而就在这时幕布可能落下，我们心里只有他

要死的暗示在起作用。但这显然是一个非常例外的情况，因为落幕就意味着这场戏的结束。在行动本身之中，每个系列的事件都必须有其自然的结局。如果两个人在舞台上打斗，那就没有什么可暗示的；我们只需目睹这场打斗。如果两个情人相互拥抱，我们必定会看到他们的爱抚。

电影不仅可以为了记忆的缘故而“闪回”，而且还可以为了暗示的缘故而省略。尽管警方并没有要求在银幕上不应该出现真实的犯罪和自杀场面，仅仅出于艺术上的原因，较聪明的办法是把整部影片所导致的高潮留作暗示。没有必要把一组画面发展到它的逻辑终点，因为它们不过是画面而不是真正的实物。剧中人在任何时候都可以从镜头中消失。汽车不论跑得多么快，在它即将撞上奔驰的快车时可以停下来。骑手跳下深渊，我们看到他落下，但当他正要撞到地面，我们已置身于很远的场景中。经常出于一种可疑的趣味，一个姑娘在脱衣服的暗示镜头会激起镍币影院观众的淫荡心理，当那姑娘在闺房里刚刚碰到最后一件衣服时，观众马上被置身于市场的人群里，或在河上行驶的船中，迅速变换场面的全部技术，我们已经知道是电影所特有的，这些技巧就是在每个终止点，都含有暗示的成分，它们在一定程度上就像滞后形象把不同的画面联系起来一样，把不同的场面联系起来了。

情　　感

……

描绘情感必定是电影的中心目的。在戏剧里可以讲些富有智慧的妙语，我们可能兴趣盎然地倾听着对话，哪怕这些对话仅仅是知识性的而带感情色彩，而我们在银幕上看到的演员却只能用他正在

干的事情来抓住我们的注意力，他们通过那些控制着他们感觉和情感的动作使我们掌握涵义和统一。对我们来说，电影中的人物更甚于戏剧中的人物之处，在于他们首先是情感体验的主体。他们的愉快和痛苦，希望和恐惧；他们的爱情和憎恨，感激和妒忌；以及他们的同情和恶念都赋予一出戏以涵义和价值。那么电影艺术家把这一切情感令人信服地表现出来的可能性有多大呢？

毫无疑问，一种情感如果不能用话语来表达，就失去了一种有力的因素，然而手势、动作和面部表情是和强烈情感的精神作用这样紧密地交织在一起，以至于每个细微变化都会找到特定的表达方式。单就面部而论，嘴部四周的张力、眼神、额头的摆动，甚至鼻孔的动作和下巴的状态都会带来无数细微的感情色彩的变化。这里特写又可以有力地加深印象了。在舞台上当情感发展到高潮时，戏剧观众才喜欢使用望远镜，以便不漏过嘴唇细微的兴奋表现，以及由眼球惊恐的瞳孔和抖动的双颊所表露出的激情，在银幕上特写的放大把面部的这种情感动作极为突出地表达出来了。或者它还可以把手部的动作放大给我们看，这些动作以明白无误的语言表达出气愤和狂怒、柔情或妒忌来。在一些幽默的场景里，多情者脚部的调情也会在特写里讲出他们心里想的是什么。尽管如此，还是有很多局限的。许多情感征候，如脸红或苍白都会在拍摄过程中失去，并且，首先这些征候和其他许多感情迹象都不是受主观控制的。电影演员可以细心地表演运动，摹仿肌肉的紧张和松弛，然而他却无法造成真实生活感情的最基本的那些过程，即那些在腺组织、血管和不由自主的肌肉中的作用过程。

完成这些动作肯定会使意识发生足够的变化以致引出某些无意识的、本能的反应。演员的确会体验到一些他所摹仿的内心激动，并且随着这种激动自行作出反应。然而很少人能真正流泪，不管他

们如何使劲让脸上的肌肉像哭时那样活动。眼睛的瞳孔稍听话一些，因为虹膜上的不随意肌会随着强烈的想象所产生的提示而反应，对恐怖、吃惊或憎恨的摹仿实际上会导致瞳孔的放大或缩小，特写可以把这显示出来。还有太多的东西仅靠艺术是做不到的，只有生活才能产生，因为对情景不真实性的意识会在心理上阻止自动的本能反应。演员可以假装发抖或沉重呼吸，但摹仿的感情不会带来颈动脉产生的强烈的脉动，也不会使皮肤湿润。当然舞台上的演员也是一样。但是台词的内容和抑扬顿挫的声音却大大有助于忘掉这种视觉印象上的不足。

另一方面，对于活动画面的演员来说，他们经不住通过加强手势和面部表情来克服这种不足的诱惑，结果是情感表达变得夸张了。熟悉电影的人都不否认这种几乎不可避免的倾向使电影艺术深受其害。而且戏的行进或快节奏也有利于这种人为的夸张。场面的快速交替变化常常似乎要求从一个情感高潮突跳到另一个情感高潮，或者只要求这种极端表情的外貌，而戏的内容几乎没有暗示出这种情感的高度和深度。柔和的光线消失了，内心的眼睛变得适应了耀眼的闪光。这种不可否认的缺点在美国演员身上比欧洲演员更甚，尤其和法国、意大利的演员相比，因为对于他们来说，兴奋的手势和高度夸张的表情是自然的。新英格兰人的气质，强加上那不勒斯人的愤恨、妒忌或崇拜的表情可太像漫画了。那么多优秀的戏剧演员一上银幕就或多或少注定要失败，这绝非偶然。他们被拖进了一种他们不熟悉的艺术领域，他们的成就常常大大低于专业电影演员。当他们要在没有“台”词的情况下表达感情时，他们就不能依靠习惯的声音魔力的自然表现手段。于是他们不是不足就是过火；他们没有表现力，要不然就变得荒诞可笑。

当然，电影艺术家以一个有利条件获益匪浅。他不必去找到那

种在舞台表演的关键时刻的最有表现力的手势。他不仅可以排练，而且还可以在摄影机前重拍这个场面直到找到完全正确的灵感。负责拍特写的人可以把不合格的表演全都不要，直到他拍出一个集中那场戏的全部感情内容的表情为止。电影制片人还在另一个方面拥有一个技术上的优势；他要比真正的舞台导演更容易选择那些在自然体格和面貌方面适合那角色并且适合戏中所需表情的演员。戏剧依赖于专业演员；电影则可以在任何一批人中为特定角色选取演员。他们不需要有什么讲话的艺术，不需要接受念台词的训练，因而为了使戏剧演员具有某些特征所必需的化装对于银幕来说就不太需要。电影演员的面部表情和手势都必须自然符合于他所饰的角色。如果影片需要一个广场上的粗野的拳击手，制片人不会像戏剧导演那样试图把一个细皮嫩肉的职业演员变成一个粗鲁的暴徒。他将会筛选鲍特里街的每一个行人，直到找到一个外形酷似行会出身的人为止。这人至少要有一个职业拳击家那样的椰花菜式的耳朵——这是耳部软骨被击碎的结果。如果他需要一个面带自满的肥胖酒徒，或者是卑贱的犹太小商贩，或者是街头演奏手摇风琴的意大利人，他不需要靠假发和化装油彩，他可以在东区找到现成的。由于身体和外貌合适，情感也明显地更可信，因而影片里的情感表演，外行人常常要比专业演员演得更自然，因为职业演员认为他们必须要超越自然。

但是到目前为止我们所考虑的一切都还是片面和狭隘的。我们仅仅探讨了电影演员及其表达情感的手段，而且我们的研究自然只限于对其身体反应的分析。但是尽管我们周围的人除了体态表达之外几乎没有其他手段来表达自己的情感和情绪，电影剧作者肯定不会受这些限制的束缚。然而即使在生活里，情调也会辐射到身体以外。一个人用黑衣裳来表示哀悼，用漂亮的装饰表示欢乐，或者他

可以使钢琴或小提琴发出幸福的乐声或悲哀的乐声，甚至他的整个房间或房子也可洋溢出他真诚好客的精神或拒人于外的严峻态度。内心的情感发散到周围的环境中，而我们从周围的人的富有情感的态度所获得的印象可能就来自这种个性的外部框架，就像来自他们的手势和面部表情一样。

这种环境效果在艺术性的舞台剧中，肯定可以加强，也必须大大加强。所有舞台布景都应与戏的基本情感相协调，许多戏之所以成功就是因为绘制完美的背景导致了情感和印象的一致；它与内心的激情交混回响。上至有莱因哈德风格的最高艺术性的色彩和形式效果，下至以柔和的蓝光线和温存的音乐作为结束的最廉价的情节剧，舞台布置都会揭示出内心深处情感的故事。然而电影艺术家更是能够支配通过周围的情景作媒介，通过背景和布景，通过线条和形状及运动来表达情感的这种附加感情印象。他一个人就可以时刻变换表演者的背景和整个周围的环境。他不为一个布景所束缚，为了每个微笑，每个皱眉，他可以毫无技术困难地改变整个场景。诚然，戏剧也可变换出阳光和电闪雷鸣。但却只能变换得既慢又笨拙，而事件则在其中自然发展。电影可以飞快地变换。只需不到十六分之一秒就可以把我们从地球的一个角落带到另一个角落，从一个喜庆的地方带到一个哀悼的场面。全部想象力的全部范围都可以用来使自然界带上感情色彩。……

……

当然，来到我们眼前的印象最初仅仅唤起知觉，感觉并不是情感。但是众所周知，根据现代生理心理学的观点，我们对情感本身的意识是来自肉体感官的知觉所形成并以它为标志的。这种异常的视觉印象一旦流入我们的意识，融合肉体感觉的整个背景也就发生

了变化，好像新的情感控制了我们。如果我们在银幕上看到一个人在医生的诊所里进入催眠状态，病人自己可能闭着眼睛躺在那里，他的面部表情中没有任何东西表明他的情感状态，没有向我们辐射任何东西。但是如果现在只有医生和病人维持不变的稳定状态，而整个房间里的一切都开始先是颤动，然后起伏波动，并且越来越快地改变它们的形状，结果使我们得到一种眩晕的感觉，一种不可思议的、可怕的反常景象笼罩着被催眠人的整个环境，于是我们自己也被这种奇怪的情感所支配。这里不值得再做进一步的实例说明。因为这种摄影机运作的可能性还完全是将来的事。事情只能是这样，因为我们还记得整个活动画面还在奴隶般地摹仿戏剧，它才刚刚开始慢慢地寻找自己的艺术方法。但是毫无疑问，一旦电影艺术家们开始注意到这个被忽视的方面，画面表现的形式变化就会是大批的。

这些形式变化对于情感表达的价值可能会变得引人注目。许多今天非言辞不能表达的态度和感情的典型特征将会通过摄影机的精妙艺术而出现在观众的心里。



第二章
巴拉兹·贝拉

巴拉兹·贝拉（1884—1949年）是匈牙利人。欧美人称他贝拉·巴拉兹，但匈牙利的民族习惯是姓在名前，所以我们尊重“名从主人”的原则，像匈牙利人一样，称他为巴拉兹·贝拉——虽然这只是他的笔名——他的原名是鲍威尔·赫伯特。

巴拉兹是电影理论史上第一位全面探讨电影理论的马克思主义者。在20年代前，他主要从事文学创作和艺术哲学的研究，同时他还是位勇敢的社会活动家。1919年，匈牙利发生反王政的民主革命，作为共产党员的巴拉兹参加了革命，并在议会共和国期间担任作家指导委员会主席的职务。议会共和国惨遭王政复辟势力镇压之后，巴拉兹流亡国外——奥地利、德国和苏联，而这正是欧洲先锋派电影兴起之时。电影这一蓬勃新兴的艺术形式，引起了这位革命的艺术哲学家浓厚的研究兴趣。从这时起，直到他逝世时止，巴拉兹主要致力于电影艺术的理论研究和教学：1949年，他猝然去世于捷克布拉格电影学院的讲坛上。他为电影艺术理论留下三部极其重要的遗著：《可见的人类——论电影文化》（1924年），《电影的精

神》（1930 年）以及《电影文化》（1945 年）①。

作为马克思主义者，巴拉兹首先关注的是电影艺术的群众性。他早在准备大学博士论文的时候，就发现在一切艺术中，唯有戏剧能对人类文化产生全面的影响；因为阅读文学作品是个人消受，而戏剧是公开演出。由此，他感到必须尽快提出一种新的戏剧理论，除探讨戏剧本身规律外，还应涉及哲学问题和生存问题。他认为一种新颖的、活泼的戏剧应该能够像民间节日、古老神话或宗教一样振奋人心，从而使观众同剧作家、演员一起，团结在一致的世界观的共同体验中。为寻找这种新颖而活泼的演出形式，他曾写过剧本，做过戏剧新形式的实验；终于，在 1922 年前后，他找到了这种梦寐以求的演出形式，那就是电影。

但是，不要以为巴拉兹主张电影应继承戏剧形式。不，恰恰相反，他是最早区别电影与戏剧的理论家之一。虽然在那时，或者在他以前，就有人作了这样的区别，以证明电影是一门独立的艺术。但是巴拉兹的论证比他们更进一步。他认为，电影不仅是一门独立的艺术，而且已成为一种新的文化。作为艺术，电影是唯一的同传统艺术观背道而驰的艺术，因为它打破了自亚里士多德以来存在于艺术客体与鉴赏主体之间不可逾越的鸿沟，由此，巴拉兹首先提出了“认同”论。作为一种新的文化，巴拉兹认为电影的出现是人类文化史上同文字的出现一样重要的历史事件，正如文字的出现，使“可见的思想变成可读的思想，视觉的文化变成概念的文化”，电影的出现则使人的性格、感情、情绪重新成为可见的东西。

---

①不知为什么，巴拉兹“电影文化”的提法不易为人们所接受。早在 1924 年出版的《可见的人类》的副标题中，他就提到了“电影文化”。但多数引用该书的人，都不淡及这个副标题。至于他的最后一部著作《电影文化》，俄译本译作《电影艺术》，英译本译作《电影理论》，中译本和意大利文译本均译作《电影美学》。

既然是一种文化，那就必须学习它；文化是可以供人学习，也是能够被人们学会的。他在《可见的人类》中呼吁哲学家和美学家研究电影文化，并为这新的文化提出相应的理论。既然电影是一门艺术，而且是比其他艺术更具群众性的新艺术，那么它就有权利要求哲学家和美学家重视它。“没有理论，任何艺术都不能成熟。”他还告诫电影工作者，不要以为电影只是技巧问题；有经验的郎中在治病本领上未必能胜过大夫，同样，有经验的电影工作者一方面要勇于创作实验，另一方面更应掌握理论。他说，爱理论的人总有一天会得到理论的善报。最后，他还希望观众学习电影知识，学会分辨什么是好电影，什么是坏电影。理解一部影片不仅不会剥夺观众的在“认同”过程中大哭大笑的愉悦，而且能使他们意识到其乐所在。他更语重心长地对观众说：电影艺术从某种程度上说是由观众创造的，因此，这种“具有无限可能性的新艺术的命运，掌握在你们的手中”。巴拉兹这种重视理论建设、重视群众掌握理论的论述，鲜明地反映出了他这样一个观点：“人民有权得到艺术，艺术也有权得到人民。艺术就是民主。”而最民主的艺术就是能使人民认同的电影。

从“认同”论出发，巴拉兹在《电影的精神》和《电影文化》这两部著作中，对电影的技术元素——摄影机操作、特写、景深、环境渲染、声音、对白、色彩、分镜头、剪接、蒙太奇等等——做了具有哲学和心理学深度的分析和讨论；他确定这些技术元素在一部影片中的审美价值的同时，更明确指出：一切美学、技术手段其实都服从于导演对现实的态度。他说：“镜头中的内容是从普遍现实中分离出来的，其中每一件东西，都传递一种特殊的强调，从风格上说，都是一种夸张。”“所以摄影机创造风格的能力在于选择。通过选择，镜头捕捉到生活中典型的事物，并把它突出出来，从而

显示一种潜在的风格，使我们意识到它。”导演的工作就是驾驭这种选择，并通过有目的的组织，让现实意义从事物的联系中显现出来。

巴拉兹一再提醒人们：电影的诞生不仅意味着一种新艺术的诞生，而且意味着一种新人的诞生——即具有复杂的理解力，足以理解电影这一新的艺术形式的新人。所以“提高群众对电影的鉴赏能力，实质上意味着提高世界各民族的智力”。正因为如此，巴拉兹才把他一生中最主要的精力，都贡献给电影理论的研究和电影文化的普及。

（李恒基）

可见的人类[①]

[匈] 巴拉兹·贝拉　著

何　力　译　邵牧君　校

印刷术的发明使人的面部表情逐渐减少。许多事情都可以从书本上读到，所以靠面部来表情达意的方法便渐归淘汰。

维克多·雨果曾经说过：印刷物不仅代行了中世纪教堂的职责，并且成为人们思想的传达者。但是，千千万万册书籍却把教堂所传播的一个思想割裂成千千万万条意见。文字粉碎了教会的严密统治，把教堂细割成千千万万册书籍。

可见的思想就这样变成了可理解的思想，视觉的文化变成了概念的文化。这当然有种种社会原因和经济原因，才使生活的一般面

①原书《可见的人类——论电影文化》出版于1924年，此处采用巴拉兹《电影文化》的中译本《电影美学》中的引文。——译注

貌发生了变化。但是，我们却很少注意到，随着生活面貌的改变，人的面部、额头、眼睛和嘴也都有必要、并且还已经相当明显地发生了相应的变化。

目前，一种新发现，或者说一种新机器，正在努力使人们恢复对视觉文化的注意，并且设法给予人们新的面部表情方法。这种机器就是电影摄影机。它也像印刷术一样通过一种技术方法来大量复制并传播人的思想产品。它对于人类文化所起影响之大并不下于印刷术。

不说话并不表示无话可说。默不做声的人可能在内心极不平静，只是这种种情绪要用形式和画面、手势和表情才能表达罢了。具有高度视觉文化的人并不像又聋又哑的人那样用这些东西来代替对话。他并不用言语来思想，在想象里把字母化成莫尔斯电码的点点画画。他打手势并不是为了表达那些可以用言语来表达的概念，而是为了表达那种即便千言万语也难以说清的内心体验和莫名的感情。这种感情潜藏在心灵最深处，绝非仅能反映思想的言语所能传达的：这正如我们无法用理性的概念来表达音乐感受一样。面部表情迅速地传达出内心的体验，不需要语言文字的媒介。

在古老的视觉艺术的黄金时代里，画家和雕刻家并不单纯地用各种抽象的形状和形式来填满空白的空间，而人在艺术家的眼睛里也不仅仅是一种形状而已。画家可以画出人的精神和思想，而无须借助于“文言”，因为人的精神和思想还没有完全化为非文字不能表达的概念：它们能够被点点滴滴地彻底体现出来。当绘画还能有一个“主题”和一个“思想”的时候，那是最幸福的，因为那时思想还没有受制于概念和用以说明概念的文字。艺术家能够通过手势或表情等外形动作来朴实地表现人的心灵。但是，自从印刷术发展成为人们在更遥远的距离外交换思想的主要工具以后，人的心灵便

更集中地表现为文字，因而就不必再利用身体器官这一更精巧的表现工具。由于这个原因，我们的身体就愈来愈没有表情、愈来愈空虚，日久不用，机能便退化了。

我们身体的有表现力的外在部分就只剩下面部一个地方，这倒并不仅仅由于我们身体的其余部分都被衣服遮住了。因为，只要看看我们身上仅存的面部那一小块可以表情达意的地方，就不难发现它已经宛如心灵的一架拙劣的信号机，最多只能发些信号罢了。有时候，为了加强面部表情还得添加一些手势，这就更给人一种肢体残缺的悲惨感觉。在文字逐渐发达的年代里，心灵虽然学会了说话，但却变得几乎难以捉摸了。这就是印刷术带来的后果。

现在，电影将在我们的文化领域里开辟一个新的方向。每天晚上有成千上万的人坐在电影院里，不需要看许多文字说明，纯粹通过视觉来体验事件、性格、感情、情绪，甚至思想。因为文字不足以说明画面的精神内容，它只是还不很完美的艺术形式的一种过渡性工具。人类早就学会了手势、动作和面部表情这一丰富多彩的语言。这并不是一种代替说话的符号语（就像聋哑人所用的那种语言），而是一种可见的直接表达肉体内部的心灵的工具。于是，人又重新变得可见了。

研究语言学的人发现语言的起源是富有表现力的活动，这就是说，当人开始学说话的时候，他的舌头和嘴唇的活动程度并不大于他的面部和身体肌肉（正像今天的婴孩那样）。舌头和嘴唇的活动最初并不是为了发音，这部分的活动就跟身体其他部分的富有表现力的活动一样，是完全出于自发的。唇舌发音只是一种附带的偶然现象，只是到后来才有它实际的目的。这个直接可见的讯号就这样变成了一个直接可闻的讯号。经过这个变化，就像一段话经过一道翻译一样，许多东西便白白丧失了。其实正是这种富有表现力的活

动和手势，才是人类原来的语言。

我们现在正开始回忆和重新学习这种语言。电影艺术还很幼稚、粗糙，远不如文学艺术那样优美和精练。不过，它有时候已能表达语言艺术家所难以表达的某些东西了。如果我们没有音乐，人类该有多少思想无法表达出来啊！目前正在发展中的面部表情和手势的艺术，同样将使许多潜在的东西获得表达的机会。人们的这些经验虽然都不是理性的和概念的东西，但也绝非模糊难辨的；它们就像音乐那样清楚明确。于是，人的内心也将变成可见的了。

但是，古代的可见的人类今天已不再存在，而新的可见的人类却还没有产生。如我已经指出过的，器官一旦停止使用，就会逐渐退化和消失，最后只剩下一个痕迹。这乃是自然的规律。例如，不嚼食的动物就丧失了牙齿。在主要使用语言文字的时代里，我们很少利用我们身体的表现力，所以其中一部分就白白丧失了。原始人的手势动作往往要比受过教育的、语汇非常丰富的欧洲人更多变化、更富有表现力。不多几年以后，我们的学者就将发现，电影已经使他们有可能像编纂一部字典似的编出一部“面部表情、活动和手势大全”。然而，观众无须等着由将来的研究机构编纂的手势大全和手势规范，只要上电影院去学学就可以了。

然而，我们在忽视身体表现手段的时期里所失去的东西，还不只是肉体的表现力而已。由于这种忽视，原来应该被表现出来的东西也大大减少了。因为用文字来表达的精神和心灵跟用手势来表达的并非完全相同。这正如音乐不能表达诗歌以另一种不同方式所表达的东西一样——两者所表达的各各不同。我们用文字吊桶去汲取心灵深处的泉水和我们用手势吊桶去汲取，所得并不相同。但是，请不要误会我是想退回去用手势和动作来代替语言文字，因为这两者事实上谁也不能代替谁。我们知道，要是没有理性的和概念的文

化以及随着而来的科学发展，社会就不会有进步，从而人类也就不会有进步。现代社会的联系网是用语言和文字编织而成的，如果没有这两者，一切组织和计划都将成为不可能。在另一方面，法西斯主义已经向我们证明，企图使人类文化退化成一堆下意识的情感以代替各个明确概念的倾向，将会把人类导向何处！

我现在只是谈艺术问题，而即使只谈艺术，也不会想到要把更合乎理性要求的文字艺术弃置不顾。我们根本没有理由去偏爱人类的这一种成就而否定另一种。即使偏爱最发达的音乐文化，那也并不需要排挤掉人类文化中另一些更合乎理性要求的部分。

还是让我们再回到吊桶这个譬喻上来吧：我们知道从枯井里是提不上水来的。心理学和语言学已经告诉我们，思想和感情的存在与否，首先决定于它们有否被表达的可能。语言学家还注意到，不仅概念和感情促成了语言，语言反过来也促发了概念和感情。这是我们的大脑所习用的一种经济的方式，它跟身体组织一样很不愿意制造没有用处的东西。心理的和逻辑的分析说明，语言文字并不只是表达我们思想感情的形象体，在大多数情况下，它们反而主要是一种约束思想感情的形式。陈腔滥调（这是读书人最容易犯的毛病）产生的根源即在于此。这一点又证明了人类精神的发展是一个辩证的过程。人类精神的发展促进了它的表现手段的发展，而发展了的表现手段则又反过来促进和加速了人类精神的发展。因此，如果电影扩大了表现的可能性，能够被表现的精神领域当然也随之扩大了。

是不是面部表情和富有表情的手势这一新兴的语言将会促进人与人或国与国之间的关系呢？尽管语言不同，但在不同的字形后面，是有着共同的概念的，何况人们还可以学习别人的语言文字。再者，各个概念的内容在文明社会里是决定于社会习俗的。一部普

遍适用的语法甚至是团结资产阶级社会里那些喜欢离群索居的个人的一个有效手段。即使是极端主观主义的文学作品也要用普通的词汇，以免由于被人误解而陷于孤立。

虽然面部表情也有若干惯用的形式和种种众所公认的习惯涵义。（甚至已经有必要按照比较语言学的体例撰写一部“比较手势学”！）但是，手势语言的个性色彩和私有性质仍然要比文字语言浓烈得多。然而，这种固然也具有某种公认传统的面部表情和手势的语言，却还缺乏一套严格的、通过学校的作用强使我们接受的文法规则。没有一所学校曾经硬性规定，你必须以这种微笑来表示愉快和那种皱眉方式来表示忧郁。虽然儿童们无疑也观察和摹仿这类惯用的表情和手势，但并不会因为错用而受到责罚的。在另一方面，面部表情和手势比之语言文字更是内心冲动的直接反应。归根结底，能对各国人民之间的相互团结、相互习惯和相互了解起些促进作用的也许还是电影艺术！无声电影不受语言隔阂的限制。如果我们能看到并理解彼此的表情与手势，我们就不仅可以互相理解，而且还学着去体会彼此的感情。手势不仅是感情的外部表现，而且是感情的触发者。

电影的普及性首先是由于经济原因（经济原因永远是最起作用的原因）。摄制一部影片的成本很贵，世界上只有少数几个国家拥有足以收回成本的国内市场。但是，任何一部影片要在国际市场上受到欢迎，先决条件之一是要有为全世界人民所能理解的面部表情和手势。独特的民族特征只能作为异国情调的珍奇现象偶然出现，而某种统一规格的“手势学”将是不可缺少的。电影市场的规律只容忍那些全世界人民——从公主到女工、从旧金山到伊斯梅尔①——都能了解其

①土耳其城名。——译注

每一细节的面部表情和手势。电影今天已经只说全世界人民都能了解的通用语言。民族特征和种族特点虽然有时候可以赋予影片某种风格和色彩，但它们却永远不能成为促进情节发展的因素，因为表达涵义和决定剧情发展进程的手势必须能为世界各地每一个观众所了解，否则制片人就要亏本了。

无声片帮助人们互相习惯于彼此的身体动作，并且它即将创造出一种国际性的人类典型。一旦有一天，当各国人民由于某一共同的事业而团结起来的时候，电影（它使可见的人类在人人眼中都成为可见的）必将大大有助于消除不同种族和民族在身体动作方面的差异，并因而成为推动人类向大同世界发展的最有作用的先驱者之一。

创造性的摄影机[①]

[匈] 巴拉兹·贝拉　著

李恒基　译

一种新的艺术哲学

电影摄影机是从欧洲传入美洲的。然而，为什么电影艺术却是由美洲呈献给欧洲的呢？为什么这门新艺术的特殊表现形式首先出现在好莱坞而不是在巴黎呢？欧洲向美洲学习一种艺术，这是有史以来第一次。

原因在于电影是唯一在资本主义时代产生的艺术。其他艺术都在资本主义以前就深深扎下了根，从而多少带有古老形式和旧意识

---

①摘译自《电影文化》（中译本名《电影美学》）中的第六章。"一种新的艺术哲学"及以下各节均据法译本补译。——译注

的烙印。此外，资产阶级的美学传统以及那种把资本主义前的艺术——尤其是古典艺术——及其永恒法则奉为无上权威的艺术史观，也都起着作用。资产阶级把其他社会制度和意识形态的产物古典艺术当成一切艺术的绝对准则和唯一典范。资产阶级的学府和官方艺术部门也都采取上述态度。这样的艺术观使得有文化素养的欧洲不能成为有利于这一全新艺术繁荣的中心。而既无传统包袱、又没有文化偏见的美国倒可以不成问题地接受这一艺术的勃兴。

在保守的法兰西学院的这棵大树底下，在卢浮宫收藏的浩繁的文物珍品的附近，在人们迄今仍同二百年前那样吟诵着高乃依①或拉辛②的亚历山大体的诗句的法兰西剧院的周围，要发展电影这样的全新艺术，要比在好莱坞那片文化处女地艰难得多。美国中产阶级的意识形态不受古老的美学和文化传统的束缚。现在让我们看看欧洲传统艺术观究竟同美国人的艺术观有哪些不同。

微观世界的原则

从古希腊到现代，欧洲美学观的基本原则是：在艺术作品与观赏者之间存在着一个外在和内在的距离，简而言之，这一原则的基础是两重性。它意味着一件艺术品自身构成一个封闭的微观世界，有其必须遵循的自身的规律。艺术品可以描绘现实，但同现实并无连续性关系，甚至没有毗连关系。艺术品的四框（如绘画）、台座（如雕塑）或脚灯（如舞台剧）把它自身与经验现实隔开。不仅如此，艺术品本质上与现实不同，因为它自身有完整的结构和决定

①高乃依（1606—1684年）：法国古典主义悲剧诗人。——译注
②拉辛（1639—1699年）：法国古典主义悲剧诗人。——译注

结构的特殊规律，从而它纵使再现现实，却无法成为现实的延伸。即使我手执画卷玩赏，我也不能进入画中的空间。不仅肉体做不到，意识也同样做不到。因为一幅画从本质上就意味着一种拒绝，拒绝在我的内心唤起仿佛置身画中已成为画的一部分的印象。

同样的推论也适用于戏剧。我不可能进入戏剧作品所展开剧情的那个世界中去。即使我跳上舞台，站到演员们中间，即使舞台设置在观众席的中央，我也无法参与剧情的进展，我只能等于不存在。我的上场只会扰乱演出的节奏，不可能参与演出。

阿佩尔的传说

上述的不可逾越的距离感倒并不是在任何时候、任何地方都有。不必详加讨论，有一则关于画家阿佩尔的传说足以说明欧洲的美学观念。阿佩尔画了一串葡萄，形象之精确，使麻雀误以为是真葡萄，纷纷飞到画上，频频啄食。传说相当有分寸地把可能对画中葡萄垂涎的，说成是麻雀。艺术再现无论多逼真，毕竟不具备实物的特性。

中国的传说

古代中国人却不把艺术品看成人不可进入的另一个世界的表现。有一则中国传说讲到一个老画家画了一幅优美的风景画，画中一条曲径蜿蜒于景色宜人的山谷，最后隐没在高山的后面。画家本人为自己所画的美景倾倒，竟产生强烈的遁世之心，走入画面，沿曲径前行，从此一去不复返。

另一则中国寓言说一个多情的青年在一座破庙里发现一幅壁

画，描写少女多人在鲜花点缀的草坪上嬉春。青年看中了其中一位姑娘，情不自禁入画，与那姑娘结为眷属。翌年，这嬉春图上出现一个逗人喜爱的娃娃，在姑娘和青年的怀中。

在欧洲的文化环境中不可能产生这样的寓言，也不可能发展类似的艺术神话。欧洲人观赏一件艺术品把它看作画幅中独立的、内在的空间。这就是我们已经说过的欧洲美学的基本原则。

相反，类似的离奇的故事倒容易产生于好莱坞的美国人的脑海。因为在好莱坞诞生的电影艺术的新形式表明，美国人和古代中国人一样，都认为一个画面中的空间并不是人们在远处静观的对象，也不是具有与现实不同维度的客体。好莱坞发明了一种新艺术，它根本不管什么封闭构思的原则，它有它的目的。电影艺术不仅使艺术品前的观赏者的"静观"显得多余，还在观赏者的心中有意制造一种幻觉，使观赏者仿佛身临其境，甚至仿佛参与了虚构空间中发生的剧情。

先驱者的意识形态

像这样一种打破一切既成传统的新艺术，不能不是一种先进意识形态的产物，否则就违反事理、有悖常情、空前绝伦了。无怪乎电影艺术的先驱、天才的大卫·沃克·格里菲斯摄制的影片不仅形式新颖，内容也是彻底民主、彻底进步的。他在第一次世界大战初期拍摄的那部巨片《党同伐异》，是当时的一篇最勇敢的和平主义的宣言书。影片第四部分，格里菲斯在抨击帝国主义者的沙文主义时，用了如下的言辞，揭露大企业主的行径：

美国工业家的生意每况愈下。他需要广告助他挽回颓靡的处境，让自己成为家喻户晓的名人。他让本家姐妹办些慈善事业，办

个孤儿院，虽然当时并不需要孤儿院。但是借善举扬名毕竟能奏显效。办孤儿院得有钱，开始它一直空着。从哪儿弄钱呢？他降低工人工资。于是工人罢工。老板运来工贼。工人不让工贼进厂。警察开枪，硬为工贼开路，工厂终于复工。死难者的孤儿住进孤儿院，一切如愿。结局圆满。

二十五年后的今天，资产阶级的电影已不再有能力用类似的表现来构思一幅批判资本主义的图画了。然而，格里菲斯在形式上的革命性创新，以革命精神充实电影的内容，绝不是偶然的事。他的其他影片也都攻击一切传统观念；那些影片倚仗电影表现形式的更新，使进步的、民主的内容得到充分的表达，也不是偶然的。例如《残花》这部出色的影片，男主角是中国人。试想，一部美国片，唯一正直、高尚、讨人喜欢的人物竟是一个有色人种的男子！这在当时，需要多么惊人的勇气。而影片《暴风雨中的孤儿》则是描写法国大革命的最壮丽、最动人的艺术作品之一。在另一部影片中[①]，格里菲斯谴责了禁欲的宗教教规。

整整一代好莱坞导演热情地追随格里菲斯，他们在第一次世界大战期间深化了电影艺术的原则，使这门艺术几乎达到完美的程度。突然，这门艺术被移植到欧洲。美国的革新家们已在曾给他们所选择的题材以灵感的民主进步思想的推动下，对形式进行了革命性的改造。埃里克·冯·斯特劳亨导演的那部讽刺巨作《贪婪》，对资产阶级进行了社会批判，而且以斯威夫特[②]的辛辣和霍迦斯[③]的无情，把这种批判推向极端。通俗牛仔片的浪漫情调的反资本主义观点，把城市商人（而并非资本主义本身）当作攻击的靶心；大

①此处大约是指影片《到东方去》（1920 年）。——译注

②斯威夫特（1667—1745 年）：爱尔兰作家，著有《格列佛游记》。——译注

③霍迦斯（1697—1764 年）：英国讽刺画家。——译注

自然的正直而自由的儿女起来反抗信用社的主导地位和农业的工厂化，他们是一种名副其实的革命意识的传递者。在那个时期自由思想还活跃而有生命力，法西斯主义的阴影还没有遮暗它的光辉。

我们不应忘记最早的电影明星之一、迷人的玛丽·碧克馥。她只扮演直到影片结束都不嫁富人的穷家姑娘的角色。由笑容可掬的道格拉斯·范朋克领上银幕的那些冒险家们，使资产阶级胆战心惊。还有那些歌颂早期殖民者和美国垦荒者们的业绩，而且往往接近艺术和道德纯洁高峰的西部题材影片，开创了一种崇尚田间艰苦劳动的家长制格调的新型史诗。

卓别林属于电影艺术的第一代，他本人就参与了这一艺术的开创工作。他不断表现穷人和受害者。当然，查利这个不朽的人物并不是受剥削的工农形象的革命的再现，而只是个“流浪无产者”。为了免遭残忍商人的坑害，他采用种种令人解颐的狡猾手段和可怜的办法自卫和报复。然而，整体而言，创造了电影新语言的好莱坞伟大的先驱们，无论在他们影片的内容和精神上，或者在意识形态上，都是倾向进步和民主的。资产阶级的第一的也是唯一的艺术就是从这种精神中诞生的。



第三章
法国印象派—先锋派电影思潮

事情也许正如匈牙利的美学家和电影理论家巴拉兹所说："电影摄影机是从欧洲传入美洲的，但是电影艺术却是从美洲传入欧洲的。"第一次世界大战后欧洲各国对电影作为一门独立艺术所进行的理论探索和艺术实践，恰与美国电影开始取代法国电影称霸世界影坛，发生于同时。这不是偶然的。德国出现表现主义电影，俄国有形式主义文艺思潮以及蒙太奇的理论和实践，法国则兴起印象派—先锋派电影的艺术运动。这些理论探索和艺术实践的目标都是要为电影在欧洲争得一个名副其实的"艺术"身份。

法国印象派—先锋派艺术运动从某种意义上说是被美国电影的成功刺激起来的。在电影诞生之初，法国影片曾经在国际市场中占百分之八十的比重。可是到 1918 年，这种优势不复存在；美国影片不仅取代了法国影片昔日的地位，还甚至吞没法国本土委靡不振的电影市场。当时新任法国《电影》杂志主编的青年作家路易·德吕克（1890—1924 年）面对这种令人沮丧的现状曾哀叹道："曾经发明、创造并推动电影的法兰西如今已成为最落后于时代的国家

了！”但他没有绝望，相反，他不仅相信“法国电影仍将复兴”，更以此为己任。他豪迈地说：“如果我们之中没有一个人具有勇气来恢复法国电影的历史，本刊（指《电影》杂志）读者必将引为笑谈。”他把一句纲领性口号赫然印在《电影》杂志的封面上：“让法国电影成为法国的电影，成为真正的电影。”

所幸的是，具有上述勇气的不止路易·德吕克一个人。同他一起掀起这场艺术运动的，有知识渊博、思想活跃的文艺评论家莱翁·慕西纳克（1890—1964 年），有不懈于理论探索和艺术实验的女导演杰尔曼娜·杜拉克（1882—1942 年），有热衷于哲学思考但激情更超过理性的阿贝尔·冈斯（1889—1981 年），有曾经是唯美主义信徒的马塞尔·莱皮埃（1890—1980 年），有研究过生态生理学、同时又迷恋电影表现形式的散文家让·爱泼斯坦（1897—1953 年），以及一大批现代派青年艺术家（如达达主义诗人阿拉贡，立体主义画家莱谢尔，超现实主义作家布勒东等）和其他出入于新成立的“第七艺术之友俱乐部”“电影俱乐部”的热情的文艺青年。此外，还有侨居巴黎的意大利人卡努杜（“第七艺术之友俱乐部”就是他创立的）和西班牙人布努艾尔（这位伟大的西班牙艺术家是在巴黎的先锋电影运动中开始他长达半个多世纪的创作生涯的）……事实上，以“复兴法国电影”为起点的这场先锋艺术运动，几乎从一开始就超越了“民族电影”的命题，而成为对电影艺术的表现潜能的多方面的询问和论证。还必须指出的是，这个从某种意义上说是被美国电影的成功而刺激起来的先锋艺术运动，却没有丝毫排斥美国电影的狭隘的民族情绪，恰恰相反，运动从一开始就对美国电影大加赞颂，甚至视为楷模，从而印证了巴拉兹所说：“欧洲破天荒头一次向美洲学习一门艺术。”

但是学习并不等于摹仿或照搬。爱思辨的欧洲人愿意为由美国

人所创造的艺术建立一个理论体系，以完善这一新的艺术表现手段。这正是法国印象派—先锋派艺术运动的可贵之处，它为电影理论史留下了宝贵的遗产，而且其中不乏即使今天看来也属真知灼见的见解。

意大利人卡努杜对法国印象派—先锋派具有不可否认的思想影响，尤其是他关于“第七艺术”的论述。他把各种艺术归纳为两大类：时间艺术和空间艺术。音乐、诗歌和舞蹈是时间艺术，建筑、绘画和雕塑是空间艺术。在时间艺术和空间艺术之间存在着一道鸿沟，而电影恰恰是填平这道鸿沟的“第七艺术”。他说：“电影是运动着的造型艺术，按照节奏艺术的标准展开。”他把电影编剧称作“银幕形象幻视者”，而电影导演，他认为，就是以光为画笔的画家，把“银幕形象幻视者”幻觉中的一幅幅形象在银幕上画出来。所以，“幻视者”和“光的画家”应该有一些共同服从的规律，这就是电影艺术的法则。卡努杜给自己规定的任务就是要寻找这些法则，即寻找电影艺术的创作规律，在这一点上，他首先反对了当时在欧洲流行的两种电影观点：复制现实和戏剧搬演。他认为电影既是艺术，就不只是现实的翻版。摄影机固然有纪实的功能，但艺术家应该利用这种功用来营造环境、营造气氛。在影片中客观的自然景色应该由艺术家创造出来的“充满人性的氛围”所替代，正如影片中的人物，既不同于日常生活中的人，也不同于舞台上的人。他斩钉截铁地说：“电影不是戏剧。”他认为影片中的演员应该创造出“一本词汇量丰富的动作手势词典”。他特别强调光在电影表现中的头等重要作用，因为电影是一种以视觉手段来讲故事的艺术。为此目的，他鼓励技术实验和形式实验。他认为阻挠电影成为艺术的障碍，除了陈旧的传统艺术观之外，还有电影的商业性。为了使电影成为真正的艺术，有必要请商人们离开艺术殿堂。他

说："让他们到市场上去做生意，把艺术殿堂让给受之无愧的人，让给心灵的祭师。"这样，他把电影艺术禁闭进象牙塔，使它成为知识精英们玩赏的东西。他的这些思想给印象派—先锋派运动后期的转折以显而易见的影响。

我们把法国20年代的这场艺术运动称为印象派—先锋派，因为这一运动的前期和后期有明显的不同。作为这一运动的前期，理论探索和艺术实践在很大程度上集中于对光的认识，把光在观察事物和展示事物过程中的首要作用看作电影艺术的精髓，这显然与19世纪末绘画中印象主义的美学观很接近。而到1925年之后，对电影艺术的理论探索和艺术实践倾向于抽象化，所以法国著名的电影史家乔治·萨杜尔认为，把1925年前的法国电影艺术运动称作"印象派"，"无论如何要比'先锋派'一词恰当些……'先锋派'这个称谓，我们将保留给1925年以后的法国学派。"

"印象派"时期法国电影艺术运动的真正领袖是路易·德吕克。一般人认为，德吕克继承了卡努杜的电影观。其实不完全如此。譬如，德吕克不同意卡努杜"第七艺术"这种提法。他说，如果电影是门艺术，那么艺术就是艺术，没有第几之分。问题在于德吕克认为电影不只是艺术，同时还是一种工业、一种商业。他正是从电影的这种复杂性着眼来分析电影现象的。所以，他反对"为艺术而艺术"；他认为优秀的艺术作品之所以优秀，在于它"言之有物"。他承认光在电影艺术创作中确实具有头等重要作用，但他坚决反对玩弄光的把戏。他挖苦那种片面追求光的华丽效果的做法，说："为了证明那些光的把戏玩得有理，恐怕得把影片背景放到探照灯里才行。"他语重心长地指出："导演应该懂得：光具有涵义。"同卡努杜的"精英"主张相反，德吕克强调电影艺术的群众性。他说："我爱当观众的观众。"还说："银幕大师就是面向全体

群众说话的人。”

虽然德吕克一再强调优秀的艺术作品首先在于“言之有物”，技术手段和新颖的形式是次要的，但次要不等于可以忽略，正相反，他坚持认为实现创作意图的唯一途径是符合电影本性的艺术手段。为此，他提出了一个划时代的概念——上照相性。虽然这一概念向来被人们乱用或错用，但在德吕克的论述中却把它界定得相当精确。他说，“上照相性”不是被摄对象固有的一种品质，也不是靠摄影画面所揭示的一种品质，更不是任何东西都可以使用的“漂亮”包装。它是一种艺术，一种观察事物和表现事物的艺术，它的唯一法则是导演的鉴赏力。“一件道具，任凭它多‘上照’，到愚蠢导演的手中，不比一堆乱石更好看。”总之，“上照相性”是只有高明的导演们才具有的品质，他们善于超越摄影的局限，善于让摄影手段来为激情、睿智和影片节奏服务。德吕克不仅在理论上勤于探索，而且积极投入艺术实验，以自己的影片来支持自己的理论主张。可惜辛勤的劳作过早结束了他病弱的生命。

莱翁·慕西纳克不仅是电影理论家，他的活动几乎涉及文化的每一个领域。他以渊博的知识和敏锐的艺术感觉，在20年代的法国电影艺术运动中写了大量的理论文章和影片评论，他还是第一位把爱森斯坦介绍到法国来的人，从而开阔了法国艺术运动的眼界。

我们还选了这一艺术运动的其他几位积极参与者的文章，虽然他们主要的活动领域是电影创作，但他们的理论贡献也不可忽视。同时，我们从他们的论述中还可以看到这一艺术运动在德吕克去世之后如何逐渐转向纯形式的探索。对于这种转向，也许持简单否定态度并不可取，因为电影既是艺术，就允许各种形式的实验，以丰富自己的表现方法，在有关这类形式实验的理论探索中，也会有正或反的启示值得我们研究。当然，不会有人把这类形式的实验当作

电影艺术的唯一·正道，因为耗资浩繁的电影不可能脱离群众而存在下去；但是电影艺术不正是一次又一次地从各种形式实验中丰富了自己的词汇库吗？

（李恒基）

电影不是戏剧

［意］卡努杜　著

施　金　译

不要在电影和戏剧之间寻找相同点。除非你把舞台上出现的、市集的木棚中表演的或脚灯前展示的一切都名之为“演出”，否则电影和戏剧是不存在任何相同点的。没有任何本质上的相同点；在电影的固定的非现实和舞台剧的变化的现实之间，不论在精神上、形式上、启示方式上和表演手段上，都没有共同点。法国电影的严重错误正在于把两者混为一谈，庸俗地把新事物和旧传统拉在一起，既不努力去阐明新事物，也不去理解它，而是笼统地去接受它。我们可以从电影最内在的本质，即作为演出这个本质出发去理解电影，也就是说，可以把电影看成是跟“显现圣迹”或“街头闹剧”和广场演出，跟风尚喜剧和具有豪华剧院情调的悲剧，跟我们那些资产阶级剧院的“剧目”，跟游艺场的艳丽节目，跟茶座中的讽刺时事剧，跟“特罗卡台罗展览馆”浩瀚而优美的展览一样，都是富于人情的演出。从这个角度来说，电影显然是属于集体性演出之列的，然而它却具有自己的特点、自己在科学和艺术方面的新花招、在光线方面的奇妙表现以及在经营方面的庸俗作风。此外，我再说一遍（这种重复是有好处的），电影和任何“客观地”在观众面前展示生活的演出都毫无共同点，而且也不可能有共同点。

我还要重申：电影是受它的技术手段和放映机械的制约的，就像音乐家之受他的物质工具、受演奏他的曲子的演奏家的制约，画家之受画板、受复制其作品的印刷工人和制版工人的刻刀以及化学品的制约一样。

如果戏剧和电影存在着相近之点的话，那就是上述的使电影厕身于其他演出行列中的那一点。此外便没有了。因为，第七艺术——电影——首先是表现生活的一种本质的视象。但是，在许多情况下，电影却只是平铺直叙地、干巴巴地去图解一个文学作品。它过分简单地沿用了拉丁民族的哑剧传统，包括自奥古斯都[①]时代流传至今、以手势演出的戏剧，和其他以表情动作为主的戏剧的传统，而这正是一种可怕的或者是愚蠢的错误。电影不应当是任何作品的图解，它既不应当是一系列由画幅来阐明的话语，也不是一系列由话语来说明的画幅。电影是从现代人的意愿、科学和艺术中诞生的，为的是更强烈地表现生活，通过各种空间和时间来阐明永远是新的生活的意义。它是为了成为"灵魂和肉体的完整再现"而诞生的，是为了成为一种由画面组成、由光的画笔绘成的可见的叙述而诞生的。

与戏剧的粗俗相比，这门艺术就显得是真正的高贵了。戏剧在我们眼里突然暴露出它的"原始性"，它的粗俗而平庸的吸引和维持观众注意的手法——让他们集中注意于若干真人的古怪表情、戏装打扮和不自然的（即违反这些人的本性的）外形变化。演员通过一种荒唐的摹拟活动，把他自己的性格强加于人物本身的性格之上，由于我们对此已经相当习惯，所以也就不再感到惊奇，而群众

①古罗马帝国皇帝（公元前63—14年）。——译注

样的舞台手法都不行。但是，在这个被各种传统所僵化、所惯坏而另一方面却还很健全和能够幻想的欧洲，电影依然被愚蠢地当作戏剧的奴隶。毋庸置疑，与美国电影比起来，欧洲电影在表现技巧上，一般都不高明。美国人，这个混合民族，不分民族的民族（它与其说是一个听来也许很堂皇的“人工产物”，不如说是一个听来也许很不雅的“人为民族”），并没有什么文化传统，并没有任何文化包袱。就美学而言，他们是从电影艺术开始的，就像旧世界是从音响、色彩或石块的艺术开始的一样。他们并不需要忘记什么，就能全身心地投向人类献给他们的新发明。他们清醒地、轻松地、无拘无束地去接触这项发明，使自己能满怀新鲜感地投身于这项新艺术中。他们的精神状态也正是尼采所提出的第三种生命状态，即一个什么都需要从头学起的单纯的儿童的生命状态。至于我们，我们却需要忘记一切，把继承了千百年的思想传统，把表现我们的内心生活时常提到的优美的思想倾向，把我们在音乐、建筑、诗歌、绘画、雕塑、语言和舞蹈方面的荣誉，统统忘记。我们的任务要艰巨得多。因为，让一个成人去重新变成儿童，这是异常困难的。我们不能像美国人那样投身于表现我们思想感情的新方法中。他们只需要学习和探讨就行了，而我们却必须在发明了那么多东西之后，不去学习它们……

必须指出，我们对“视觉的戏剧”所应有的那种精确的概念是从美国得来的。虽然在美国，这种戏剧过去是、现在还是在创作意图上十分贫乏，新的手法不多，故事简单而幼稚，无非是关于警长和牛仔、什么游戏都在行的贪玩的姑娘、留着小胡子的坏蛋、外形古怪的小丑、走江湖的拳师、口叼雪茄坐在靠背转椅上的资本家、身穿慕尼黑制造的和服的日本人等等；但是，在那里，人们是以视觉的戏剧所固有的手法来表现这一切的。它的基础是光，并在处理

上运用了一切在科学上是可能的布光技术和一切在美学上是可以想象的光的变化。人物在其中只是作为活动的人形光束出现的。这些人物最令人激动的可见的特点就在于他们只活动，不说话；他们什么话也不说，他们只是表现。

这是个重要的教训。

作为一门造型艺术的视觉的戏剧，当人们在任何时候停止放映它时，都应该表现出绘画人物的那种意味深长的静态。这种视觉的戏剧完全是依靠人物的运动，通过能够重现生活环境的机器和光的笔触而变成一种节奏的艺术，从而把我们的感情激发起来。

视觉戏剧的奥妙和伟大就在于它运用光的无限变化来表现整个生活，包括人的各种思想感情、意愿冲突和胜利，它只把人和物体当作光的具体形态来理解并且根据剧情的主导思想来和谐地安排它们。因此，视觉的戏剧既非“舞台剧”，也非“哑剧”，而是我们当代美学运动中一种最高级的、最精神化的作品。

电影所固有的表现领域是那样辽阔，以致我们在目前难以尽述。在艺术家眼里，电影的表现领域就像一条神带一样，还在不断扩大。这第七艺术行将实现人们世代以来已经在早期的神话故事中所幻想的一切。不论是科学还是艺术，它们都将日益控制这座迷人的宫殿，这种通过最具体的现实来再现梦幻的高级魔术——银幕。

但是，我们焦急等待的还是那些具有艺术性的作品。因为艺术的任务不外乎把变化倏忽的生活固定下来，并把它的各种和谐的表现加以综合。这就是艺术的真正“魅力”（从这个字的奥妙意义上去理解），是艺术使人忘其所以、超然物外和内心充满喜悦的奥秘所在。

影片将日益成为艺术的得力助手。显然，当画家和音乐家能够真正和诗人的幻想相结合，而电影导演又通过不断变化着的光，把

以上三种人所表现的同一题材处理成作品时——也就是等到电影界出现像瓦格纳那样的全才时，出现在我们面前的电影才将具有如此鲜明的思想和造型力量，终于能成为一切艺术的综合，并集中表达出对一切艺术起着决定作用的内在渴望。它将是我们的神庙，我们的巴特农神殿，我们的心灵的教堂。它将是我们内心生活的最明彻、最广阔的表现，它要比以往的一切表现激动人心得多。我们也必须明确承认，电影将能创造出具有强大生命力的综合作品，并通过各种绝妙的科学发明驱散它的威力所引起的混乱思想，蓬勃成长起来。

电影在不断加强画面表现的人情味（这种人情味只有绘画和雕塑一直保持到现在）的同时，将形成一种有着无可置疑的特点的、真正的环球性语言。

因此，电影必须去重现生活的全部形态，换言之，必须把电影的艺术引向各种感情的渊源，通过运动，在生活本身中去寻找生活。我重申，电影是一种造型的、固定的艺术，但也是一种节奏化的、音乐化的艺术，因此，它只有一个目的，那就是抓住内在生命的各种流动，然后把它凝练成某种形状；以慢动作来表现植物的成长过程也许是最能令人信服地说明电影在表现生命本身方面的全新作用，它能在瞬间固定下人和物的运动，它为我们带来了一种造型化的分析，而这种分析是那样鲜明、细致，甚至诗人和画家感到，只有在突破了种种限制后，才能丰富自己的想象。同时，电影又是平行地展现事件的，也就是说，它能够同时表现各种事件，因此，它完全可以增长我们的各种感觉。

无疑，电影是新的、年轻的，它正在呀呀学语，在寻找自己的言语和文字，它使我们带着已有的心理复杂性去看到一种伟大的、真正的、至高无上的、综合性的语言，一种不能依靠声音来辨析的

视觉语言。电影不是一篇文字的图解或一篇演讲的形象化翻版，它不是以画面来代替文字，而是使运动中的画面真正变成一种新颖而有力的整体。银幕，这本只有一页但却像生活本身一样浩瀚的书籍，是允许在它的页面上记下宇宙的内在和外部表现的。

然而，有一种电影的“真实”已经为一些制片人所发现并加以利用了。群众好比是浓郁的绿叶（常常还是过于浓郁的），而那些能把群众的精神和情趣加以综合提炼的人则使他们开放出花朵，后者我们称之为艺术家或一般所谓的知识分子。法国人固然发明了电影，但这棵新生的树上至今还没有开出什么真正的花朵来。人们对这项新发现还抱着一种惊惶失措的态度，并且一味地想把电影说成是古老文化遗产的一部分，因此，电影在那里不过是戏剧的一种表现。人们从剧院中找来了那些惯于喋喋不休的演员，而电影却需要他们一言不发。人们也采用了集体性演出的场面调度，也就是说，让演员们的地位站得比较协调的场面调度，而不是努力让变化多端的光、让一团团有着无数层次的黑色和白色的东西来进行独特的演出。光不应当成为再现人物的辅助手段，相反地，人们应当只是作为戏剧性象征的、具有人的特点的光。

至于戏剧性真实本身（就是说，人与人之间在情感上和感觉上的那种足以造成情绪激动的冲突），则根本无人关心，谁也不去寻找那种真正“上镜头的”冲突。人们只顾寻找上镜头的脸，仿佛所有那些经过有意识的光影处理的脸都是不上镜头的。另一方面，他们又在那种最低劣、最蹩脚、最简单肤浅的文学中寻找着题材，偶尔也在那些不太知名的文学作品中去寻找，只要这种作品不渲染心理活动，能够给影片提供一系列猥亵的情欲冲突就行，因为，对于所有买卖情节戏的人来说，这些冲突足以构成剧情了。

这就是大部分电影导演和起统治作用的影片商人所犯的主要错误。他们认为影片比舞台剧更需要一个他们所谓的剧情。事实上，在戏剧中，言语阐明了一切；在电影中，则必须由动作来表达一切，而这些动作的表现过程又是短促的、有节制的。但是，人们却从未考虑到，人物在电影中绝不是一种拍下来的舞台剧或者是一部照本图解的小说，那么，电影演员就必须表现成光的演出，就像画家把他所想象的东西，处理成色彩的各种变化一样。在这种情况下，影片就成了一部它自己的独特手法的作品，它就摆脱了其他艺术所共有的手法，摆脱了解释性过浓的字幕，摆脱了用表情传达出来的演说，摆脱了各种舞台剧的照相版，摆脱了那种没有对话的舞台场面。

电影的另一个主要特征就在于：我们所称的生活真实一旦被搬进一部堪称艺术杰作的作品时，这种真实就不再是摄影机根据现实生活固定下来的真实了。这种真实实质上存在于艺术家的精神中，就像作者的风格本身一样，它是艺术家的主观立场。满足于将摄影机面向某些地位安排得比较适当的人物或某些选择得比较巧妙的景色而去如实表现这一切，这并不是在进行艺术家的工作。这是一种粗俗而平庸的工作。电影丝毫不是照相术，而是一种新艺术。电影工作者必须把现实改为他内心想象的形象。为了使他的想象具有一种风格，他就不能满足于把这个或那个景色一成不变地拍下来，他应该用巧妙安排的光线来表现各种精神状态，而不是表面现象。

艺术并不意味着展示某些真实事件，它是去表现围绕着这些事件的各种思想感情的。在电影中，为了让我们看到人们的思想，电影工作者便经常在人物回忆的一刹那，重现这个人物当时作为当事人在那里活动的地点和经历的事件，这是一种庸俗不堪的（我坚持

用这个词）做法，也是不能容忍的做法。

在一般情况下，电影工作者都接受他所拍摄的外部景象，但并不去创造这种景象。他也不去创造心理气氛；殊不知，在电影中，唯有这种气氛才能去代替一部小说的描写部分和一幅画图的色调和谐感。但是，那些电影工作者并没有像画家画画那样，首先去构思出每一幅画面，去构思出人物的每一个细节，使观众在他观看的整部影片中，只看到一个完整的画面形象；相反，他们只要观众能记得影片中的一些画面，或者说里面有一些很美的照片，就感到很高兴了。

但是，有些作者是懂得电影的真实和他们眼见的真实并无共同之处，他们懂得，如果作者不善于在他的观察中大胆地放进作者自己的激情，那么，同样一部影片也会由于观众的不同精神状态而对观众产生迥然不同的感染力。

在电影中，就像在其他精神产品中一样，艺术的作用在于激发情绪而不是叙述事件。有人野心勃勃地想通过"逼真无讹"的画面来表现一切；于是观众就只感到他们在银幕上看到了许多"真实事件"，却很少体会到那种深刻的和真正是美的感情。在这里，"真实"就必须改成：粗浅的、表面的现实，但这种现实和任何样式的艺术都是格格不入的，试看，有哪位画家曾像我们那些导演所理解的那样去画"逼真无讹"的画呢？难道是把双性人的姿态都画得逼真的达·芬奇吗？难道是把马棚周围的人和牲畜安排得非常得体的那些画"耶稣降生图"的画家吗？难道是作品具有宏伟气概的米开朗琪罗吗？难道是把细腻的笔法糅进优美主题而博得同世纪人赞许的华多①吗？

①华多（1684—1721年）：法国版画家、雕刻家。——译注

只有少数电影工作者懂得电影的真实必须和文学的真实、绘画的真实以及音乐的真实（即使它是最难以捉摸的）相似。它们没有一个是追求“逼真”的。

电影所独有的表现领域之一将是非物质的领域，说得更确切些，也就是下意识状态。有许多电影导演已经让我们看到人物的回忆和思想了。这种表现补充了剧情，代替了话语，减少了银幕上过多的对话和解释。但是，其手法是粗俗的，像那种使我们联想到圣像画的叠印就是一例。目前，我们已拥有较好的手段了。我们已经可以通过巧妙的倾斜摄影、多次曝光、局部虚化等手法来改变画面形象的造型风格（舞台剧只能借助具体的话语）。如果我们在表现瞬间的现实之外，还想表现一种下意识的景象时，那么，我们完全可以通过光来进行，我们可以让哈姆雷特的父亲穿上虚无缥缈的白色衣服，而其身材却依然和我们日常所见的人完全一样。

因此，电影可以而且也应该发挥它的表现非物质世界的那种不同寻常的感染力。

有真实世界与非物质世界、活人与死人一起出现的某些画面（影片《死神在我们身旁擦身而过》）所产生的力量是那样大，甚至使我们有时都感到了混乱。因此我们不禁想想人们确实聪明，因为他自己已具备了这种新能力，有朝一日，人也许能把下意识现象的整个活动过程都拍摄下来，包括还不为人所掌握但也许是支配着我们自身活动的节奏在内。

自然界成为剧中人、下意识现象的揭示、通过造型形式和运动来表现非物质世界，这一切是任何艺术都无法触及的：音乐能够暗示这一切，而电影却能够而且应当再现这一切。

上镜头性

[法] 路易·德吕克　著
吕　昌　译

照　　相

你爱照相吗?

与其他艺术不同，它是借偶然性来表现生活的。它与生活的接触是那样偶然，因此，我们可以说它是掠过生活。一架照相机照下的姿态永远不会恰好是人们原想加以固定下来的姿态，一般总有点意外收获，这就是使我感兴趣的地方；你想，当你骤然在一张胶片或照相版上看到光学镜头乘某个行人不备的时候攫取下的形象有着一种稀见的表情时，看到某夫人在瞬间无意识流露的典雅风度时，看到树木、流水、织物、牲畜是由许多分解动作组成我们所熟悉的节奏运动，而这种运动的再现又能感染我们的时候，这不是很有意思吗?

但是，当人们想把照相搞成艺术时，照片就不动人了。让人长时间地绷紧着脸站在照相机前，这是化石式的生活，因而也就不再是生活了。无疑，偶尔看到一些具有巧妙的画面结构的照片，如表现在浓雾中许多病人待在那里沉思冥想的照片，还是很有意思的。伦敦，特别是纽约的摄影工作者曾对这种样式的照相下过不少工夫，而且除了某些作品有过分之处外，有许多照片也的确取得了良好的效果。按理说，这门复杂的科学的首创权应该是属于法兰西的，但是，我敢说，习惯总是：法国发明东西，德国推广出售这项发明。在照相方面也像其他方面一样，我们法国人也是尊重习惯的。

确实，我们法兰西民族是不喜欢摄影的。法国人把摄影当作玩意儿，一点也不重视它。你看看我们法国的那些画报，再看看那些美国或英国的杂志。在法国，有那么十来份画报，但是，其中有三分之二是一文不值的，而且没有一份能压倒那些充满文字游戏和妇女照片的彩色周刊。在其他国家里，这种豪华精美的画报是数以百计的。画报中那些精选出来的照片说明他们有一种趣味，也能理解一种新颖的美：试看那些外国的戏剧、电影、时装、体育等方面的杂志，这些杂志有着许多鲜明而自然的人像照，这些照片都是根据我在上面所谈的这种“化学艺术”的规律布置的，它们使人感到，这些人像的情绪反应都是瞬间固定下来的，而且还把光的力量充分体现出来了。我们这个世纪的光荣在这些照片中得到了肯定。我们在照片中看到的那些令人惊叹不止的细节表现说明了现代文化的高度的和谐性，也迫使我们去尊重这种文化。

但是，我说了这番话后，人们是否会给我戴上未来主义的帽子？

“上镜头性”

电影界也犯了同样的错误。自从人们给电影发掘出一种表现美的可能性以来，电影不仅没有日益简化它的表现手法，反而挖空心思给这种可能性添麻烦，加包袱。由于我们的影片过于造作和虚假，因此，有时是非常丑陋的。我想，所有的人都会同意我这样一个意见：那就是，在许多情况下，常常是新闻片让我们度过了良好的夜晚。你看，行进中的军队，田野中的牛羊群，军舰下水，熙熙攘攘的海滨，飞机起飞，猴子到处走动，花朵枯谢……尽管只是几秒钟，但是，这些镜头给我们的印象是那样强烈，以致令我们完全把它们当作艺术来看待。可是，随之而来的正剧片呢，尽管它长达

一万八千英尺，我们可没有那样的感觉了。

很少有人懂得“上镜头性”的价值。何况，他们甚至也不懂得这个字作何解释。我真高兴，人们居然神奇地把“神采”和“照相”两字结合起来而创造了这个词①。可惜，广大观众并不相信这一点。谁也不会相信一张照片居然会有一种出人意料的神采，本来，据我知道，还没有一部作品曾使他们信服过哩。

在那些电影工作者含混的行话中，“上镜头性”就此等于平庸或者是中庸之道（对不起，我用了这个词）。他们说罗宾纳小姐“上镜头”，因为，她漂亮；说于盖特·杜弗罗小姐“上镜头”，因为她很秀丽；说马笃先生“上镜头”，因为他也漂亮。你看，他们都“上镜头”，结果也都倒霉，因为，人们可以不问三七二十一，把他们塞进任何一部影片中，不管照明上还有缺陷，不问摄影师的神经患有歇斯底里症，不问导演是个酒商还是公共汽车司机，不论剧本系出自一个门房或学生之手，只要演员“上镜头”，一切就得救了！

这样去理解“上镜头性”当然是弊端丛生的。它使我们深受千篇一律的痛苦，而且既千篇一律，又缺乏意义，我不知道你是否和我有同感，当然……那些导演想靠他们个人的才力来摆脱这种困境。这种打算，正如你所说的，是可笑的，但是这种打算常常显得很管用。有许多女演员原是毫无特色，但却以“上镜头”著称，我重复一遍，她们根本没有一点特色，她们之所以能在电影界具有盛名，只是由于导演的各种手段。尽管有人还百般地给那些青年人吹捧，但是他们没有表现力的脸孔早已确切地说明他们是毫无个性可

---

①“上镜头性”原为 Photogénie，这个字是由 Photo（照相）和 génie（神采）二字组成。这个术语在法国“先锋派”电影理论上占有重要地位，有各种各样的解释，请另参见本辑选录的让·爱泼斯坦的文章。——编者注

言的。

这种情况使人感到厌烦吗？你说感到厌烦啦！但问题还不止于此呢。你看，这些导演先生并不愿意听到别人谈论演员的才能。一个"上镜头"的演员？这太理想了！可是，一个有才能的、"上镜头"的演员呢？不要，不要，说什么也不要。缺乏风度吗？有时有才能的演员和有才能的导演会发生矛盾，当然，这种情况并不多见，因为，必须有才能，斗争才有可能。可是，在我们法国，有才能的导演却比有才能的演员还要少。

很可能，一个过于有特色的演员倒是够不上这种苛刻的"上镜头"条件的。试看，让·贝里埃先生，德·马克斯先生，伊达·罗宾斯坦夫人，他们都是杰出的演员，但从未在银幕上出现过。可是谁也不会相信，伊达·罗宾斯坦夫人、德·马克斯先生和让·贝里埃先生竟不可能比 X、Y、Z 这些小角色为影片增添更多的美；X、Y、Z 在导演手里是被当作蜡做的玩偶来使用的，而 X、Y、Z 本人则比格莱文蜡像馆中的蜡像还不灵活呢。但是，X、Y、Z 居然以"上镜头"著称，当他们谈到"上镜头性"时，他们是根本不会想到提出德·马克斯先生、伊达·罗宾斯坦夫人和让·贝里埃先生的。

这并不是说，电影演员必须到那些大演员中间去找。相反，必须去培养一些新演员。但是，如果人们还想继续找"美"的，那他得到的一定是"丑"的。这一点，任何物体都能说明。一把靠背椅或一座塑像的曲线美都是由照相把它发挥出来的，而不是从头到尾创造出来的。人和野兽也一样。一头老虎或一匹马在光亮的银幕上将显得非常美，因为，它们原来就很美，而这种美又被摄影所突出了。一个具有表现力的人，不论他是美的还是丑的，只要人们愿意，他都可以显露出自己的表情并由摄影来把它突出。

"上镜头性"的秘密并不是非得具备最大的才智方能猜透的。

事实证明：我们法国人和意大利人或美国人一样，是可以通过电影把美摄录下来的。这种例子很多。如安德烈·安东尼的《科西嘉兄弟》或《死亡地带》（两部影片都很有价值，但不完整或者感情不对头）在表现生活本身和自然上都抓住了精彩的要点。《于台克斯》中某些风景摄影也有着同样的效果，而且更简练，但是，并不是整部影片都如此，这很可惜！我虽曾长期留意，但至今还未发现哪一部法国影片是具有完整的摄影美的。问题出在人们总以为美是出现在复杂之中的，但是，美实际上是最朴实无华的。这就是我们法国影片气氛都很虚假的原因。人们原以为是在重现让·罗林[1]的特点。但实质上，这却是单调……

照相术不是"上镜头性"

啊，拍电影的人对"上镜头性"是有他们自己的看法的。但是，每个人都各持己见，于是，有多少人，就有多少关于"上镜头性"的概念。因为，正如我早已有言在先，他们对于怎样的演员才上镜头的意见几乎是绝对地一致的，但是，其他方面呢，就众说纷纭，混乱不堪了。其他方面指什么？指一部影片。换言之，指整个电影；再换句话说，指对于一门艺术来说是必不可少的全部技术。

这些愚蠢家伙（人数多得吓人啊！）是用照相来代替了电影。"上镜头性"呢，早抛出九霄云外了！

其实，所谓"上镜头性"却正是电影和照相术的和谐结合！因为，电影是一回事，照相又是一回事。谁知道这一点？许多人都知道，但一般来说，就是电影工作者不知道。有一天，我试图在许多

①让·罗林（1600—1682 年）：法国画家，以风景画和善画月光和阳光著称。——译注

不喜爱《第十交响曲》这部影片的人面前为它辩护，但是有人喊道："这是精美绝伦的照相。这不是电影!"在这种有力的论据面前，我还能说什么!

影片《欺骗》在运用浮雕感和伦勃朗风格等方面的尝试曾使我们大感惊讶，想把这些尝试再推进一步的要求的确是很迷人的。因此，那个时候，照相便超过、压倒了电影，于是，电影也就不存在了。其实，人们没有把这一点说出来，那就是，自从这种所谓的令人赞叹不止的进步出现以来，法国影片就远不如前一段时期被人指为十分拙劣的那些影片来得感人了。如果一部影片是一个例外，那么，十部或十五个例外就构成一种现象。因此，即使是那些最美的法国影片——暂不举名——也是绣花枕头一包草，仅是徒有其表、华而不实的作品而已。

这是必然现象。这种现象也终于出现了。但是，我们需要另外的东西！我们不要照相，要电影！照相的各种丰富可能性以及所有那些革新了照相术的人的智慧源泉都将为电影的热情、智慧和节奏效劳——可是，这要付出多么巨大的劳役和热诚啊!

白与黑　模糊　远景感

自然，我们不必把这些话说给照相师听，让电影摄影师听听就行了。他们会说什么呢？假定说，我埋怨他们带着极幼稚的热情使用照相中的光晕。这些先生们就会搬出他们的条文守则来对我说："在摄影机面前是不应当使用白色的物件的。"并不是所有的条文守则就是好的，应当打破那些最没有意思的条文守则。因之，请你们有时也去突破一些吧！这倒不是说去创立一些与之对立的守则。可是，白色！天啊，他们就是不知道白色在这方面是可以体现

并创造黑白相映的效果的。例子呢？可惜，都是美国片……让我们创作出一些法国影片来作为例子吧！

我所提到的模糊镜头也同样被人认为是可怕的。我们的眼睛在生活中是看到各种模糊的镜头的。但是，在银幕上，却没有权利看到模糊的镜头。你说这怪不怪！在电影中，所有的镜头都是明澈如镜的。噢，这是合乎逻辑的！因为他们正是在“合乎逻辑”的名义下让我们那些愚蠢透顶的影片充满了布光和摄影上的错误的。

是不是这些独裁者——独裁者的寿命总是不长的——的逻辑使他们排斥了一切改革呢？我们的眼睛在注视远方的一座钟楼、海面地平线上的一艘邮船或者离我们太近的堤岸时，往往会产生一种若隐若现的印象。正是由于这一点，绘画界才出现了无数杰作。但是，在电影中，他们只满足于剪得很整齐的纸人。当你从三层楼上看街景时，你会得到什么样的印象呢？像飞翔着的鸟一样看到蚂蚁般的人群，简直是勃吕盖尔[1]式的视象！但是，法国的电影摄影师是不接受这一套的。从高塔上看下来，一个人是不会扁得像一只臭虫的，否则岂不荒唐？于是，人们让我们看到整个人身。何况过去那些埃及人在他们画那些“侧面像”时，也总要画上一个“正面看”的眼睛的。

明暗对比　逆光

你看，人们多关心照相术！……我说，人们是过于担心它进步得不快了。依我看，还是多加注意这些进步得叫人感到头昏眼花的过分之处吧。每前进一步，很快就有人加以滥用，于是，人们不禁

---

①勃吕盖尔是16世纪著名荷兰画家。——译注

要寻思，这岂不是比后退一步更危险？

这是什么原因？毛病出在不会赶时髦。一种艺术要不赶时髦是很难稳步前进的。因为，它既没有什么可赞成的也没有什么可打倒的。观众——我是说一批观众——要是不赶时髦，不迫使那些艺匠去挖空心思（鼓起热情或矛盾百出），那么，我们的电影在质量上就不会有真正的特色。我们那些导演和摄影师无疑是为了迎合观众的赶时髦心理，才去赶时髦的；而他们的赶时髦却是过了头啦。这不是解决问题的办法。

例如，他们去赶明暗对比的时髦。我们知道——不，知道得还不够——这使我们法国影片付出了多大代价。银幕上不时出现大火、风暴、接吻、汽车赛、信件或小摆设的特写镜头；这一切除了说明这些先生们突发的、固执的热情外，又能说明什么呢？本来嘛，一个醉鬼在伦勃朗博物馆①会见到什么呢？我并不是想说我们的导演都是些醉鬼，也不是说，他们都懂得伦勃朗，更不是说，他们都不懂电影。

这阵狂热是过去了。至少，是平息一些了。我们也看到了一些并非全部是明暗相映的影片。但是，另一个威胁又出现在我们面前：即逆光摄影。

没有比照相中的逆光更正常的了。当然，如果过于迷恋，其效果要比明暗相映坏得多。但是，有谁相信，在电影中，好的摄影恰恰是那种没有艺术味的摄影呢？让电影的一切都表现得很自然吧！让一切都简单朴素吧！银幕要求、呼吁、恳求人们在主题和技巧上多多推敲，但是，观众并不需要知道这些努力的代价，他只需要看

---

①伦勃朗是以善于运用明暗对比著名的，所以这里作者是用伦勃朗博物馆来代表明暗对比的手法。——译注

到影片的表现，接受它朴实无华的表现或近似这样的表现。

有很多人都讥笑意大利影片，说它们的画面构图犹如精美的明信片。他们会犯同样的错误吗？他们的错误将不会比意大利人轻，因为他们这些人在电影方面野心更大。或者说因为意大利影片中这些技巧上的过分雕凿只代表了个别导演的任性——或才华，而不是整个电影企业在赶时髦。

朴素的手法

我们的电影并不善于从许多小错误中摆脱出来，而这些错误却使观众感到震动。为什么？因为，目前走红的大师们——但目前这段时间是很容易消逝的——并没有把观众放在眼里。他们不懂得，如果他们能深刻理解渴于求知的观众，他们就能十分迅速地提高他们作为创作家的修养。但是，我不得不说，这是不可能的，因为我还没有看到过那种善于使自己成为观众的电影工作者。那么，他们将要到哪里去寻找这种节奏，这种人情味和激情呢？众所周知，如果没有这一切，银幕形象是只能成为一种平庸而无力的照相术的。

很可惜，他们是在另一种演出——戏剧中寻找着。他们原是应该回避戏剧的，可是，他们却是死抓着它不放。

正因为电影是面对全世界的，所以，它比戏剧更具有演出的性质。它的观众是由普通人，各式各样的普通人组成的。这就使我们再次看到了自希腊悲剧以来就被埋葬了的一门雅俗共赏、家喻户晓的艺术，因为，在希腊悲剧时代，就是全国各阶层的人民坐在拥有三千座位的演出场中观看戏剧演出的。但是，让人数众多的农民、渔夫、士兵观看古典戏剧的演出并没有妨碍当时的戏剧界出现许多杰出的作品和作家。可以说，除了莎士比亚外，在后来的戏剧界，

还没有人能和埃斯库罗斯、索福克里斯或欧里庇得斯相比。

但是我们法国电影呢，它却宁可不要杰作。那些电影工作者对希腊悲剧相当无知。只有两三个导演偶尔才提到莎士比亚的名字。真正善于读书的导演实在不多。

尽管他们缺乏文化，我仍想知道，他们能否通过和古老的事物接触而从中学到些什么？从艺术上来说，中世纪是十分强调民间的东西的。神话、雕塑、服饰就是证明。绘画也是吸引人的。当时的风格和综合方式是和当时所流行的那种朴质、单纯的线条相适应的，而这种线条也正是我们经常想在电影中看到的。因此，阿贝尔·冈斯完全有理由去赞赏丢勒①，不过，对于那些只看到原始的创作素材而看不到创作热情的人，这类天才艺术家并不能成为他们的好榜样。为此，我们暂且不提天才，天才到时候会出现的。我只想要求我们的导演把他们那些幼稚的手法换成朴素的手法……

神话、幻术和超自然的东西

在电影艺术中，神话、幻术和超自然的东西还只是它的素材、它的工具和它的多种多样的技巧，而不是它的目的。看来，电影是讨厌那种陌生的、不真实的事物的。其实，只有从神话和幻术等表现中，我们才能够看到并且抓住那种被恰当地称为非现实的东西，才能使我们感到梦幻能和现实一样真实。而集中了许多奇妙表现的电影却不愿去想象奇妙的事物。

但是，最成功的影片却总是由于它干了这样一件仿佛是很荒唐的好事情，那就是它抓住了虚无缥缈的生活，并充分地表现出种种

①丢勒（1471—1528年）：德国版画家，以富于想象力著称。——译注

真实的微妙的变化，从而反映了心理活动，形成了风格。对这个事实我们能闭眼不看么？自从那些叫人头晕目眩或表现出超群武艺的杰出的美国影片出现以来，巴黎人对查特莱古堡剧院那些稀奇古怪的机关布景就不是那么迷恋了。

他们把这种迷恋的心情转移到电影身上。电影原是需要这种迷恋的，可是目前它不配得到，这门印象主义的新艺术原是什么都能表现的，而目前人们却使电影的表现范围显得那么窄小……

你喜欢仙女吗？我并不是指舞台上的仙女，这些仙女时常是从舞台台板下或在灯光的照射下（经常是打的偏光），从一棵树中出现的。我问的是：你喜爱真正的仙女吗？我真不懂为什么这些仙女从不在影片中出现。光学镜头的各种可能性是允许人们去表现许多幻景奇观的。但为什么人们总是通过各种“渐隐”“迭化”等手法去表现那些因悔恨而死的人和老也让人忘不了的大强盗呢？这真是令人感到悲哀。

在洛林和布列塔尼的农村里，有的是美丽的故事，有的是维尔哈伦[①]过去就爱讲的那些荷兰童话，有的是那些贵夫人们当年为儿童们写的故事，有的是引人入胜的传奇；只要在法国、欧洲以及其他国家最偏僻的农村中走上一遭，我们就能随时听到这类故事。在这类故事里，总有各种智力出众的土地神，调皮机灵的神童，力大无比的天神，各种尺寸的巨人、侏儒，美丽的公主，漂亮的、珠光宝气的、细致优雅的贵夫人，当然还有一些老妇人，包括玛尔特拉威山谷里的老妖婆；也有各种神仙，有天真的神仙，威严的神仙；也有各种旅馆掌柜，有小掌柜，善良的女掌柜，包括仙女般的女掌柜和丑怪邋遢的女掌柜；他们或者出现在华丽的天堂里，或者出现

①维尔哈伦（1855—1916 年）：比利时象征主义诗人。——译注

在可怕的茅屋里，或者出现在巫婆们夜晚举行、天亮前必须撤去的那种烟雾缭绕的法会上……总之，凡是由我们的想象来加以补足，或重新安排到森林、废墟、古堡、海上的夜晚、下雪的圣诞夜等环境中去的那些虚无缥缈的或令人惊奇的景象，都可以通过这门神奇的新艺术而使它们具有生命，因为这门艺术能想象一切，而且，只要它愿意，它是应当成为带来想象的仙境的。

论电影节奏

[法] 莱翁·慕西纳克　著

吕　昌　译

在一部影片中，如果画面除了对整部影片产生价值外，本身还需要具有一种美和价值的话，那么，这种美和价值是可以根据作者在时间中固定给画面的地位，即根据画面的排列顺序来扩大或减少的。

例如，当我们把马赛尔·莱比埃在《爱尔德拉陀》中表现女主人公沿着阿尔昂勃拉的巨大斜墙奔跑的画面拿来单独放映时，那么，即使我们过去就了解这些画面在整部影片中的感染价值，我们也只能为画面的高超结构和摄影的技巧所动；但是，当我们把这些画面放到它们原来的位置上去看时，我们除了发现这种美之外，还能为大大地补充了这种美的深刻感染力所激动。

因此，节奏并不单纯存在于画面本身，它也存在于画面的连续中。电影表现的大部分威力正是依靠这种外部节奏才产生的，而它的感染力是那样强烈，使得许多电影工作者都不知不觉地在寻找这种节奏（但他们并没有去研究这种节奏）。因此，剪接一部影片其实就是赋予影片以一种节奏。但是，一般说来，在我们懂得一部影

片是怎样剪成的之后，我们就不会为某些影片的画面已丧失其本身价值的百分之五十至百分之七十五而大惊小怪了。

很少有人懂得赋予一部影片以节奏和赋予画面以节奏有着相等的重要性；也很少有人懂得，分切镜头、剪接与场面调度是同等重要的，换言之，影片的主题以及这个主题的视觉化是同样重要的。但是，也有一个奇怪现象，那就是还没有看到有人在写作剧本时，就试着把这种节奏安排进某些数学的比例关系中，即赋予某种节拍；何况这种关系是比较容易确定的，因为在时间或空间中，画面的价值和整部影片的价值是可以用数字符号来代表的。

电影是一种造型艺术，因而是一种空间艺术，从这个意义上来说，它的一部分美系来自画面本身的布局和形式，但是不要忘记，电影也是时间艺术，作品是由各个部分连接起来表现的，它从这些画面的表达中，得到了它的美的补充。为此，电影具有一切艺术的特征，何况这个后起之秀如今也有着显要的地位。但是，正如我们所看到的，电影的大部分感染力量是应该从作者在整个作品中固定给画面的位置和延续时间中体现的，因此必须像编写管弦乐那样去编排电影的画面和节奏。

总之，作者必须在剧情或主题所提供的感情中，寻找不同因素来确定每张画面的运动所特有的价值，而上述的那种感情正是通过表演、照明、布景，换句话说，通过真正的场面调度来体现的。但是，最后确定影片本身的价值的那种特殊价值还是节奏。

如果我们试着对电影的节奏进行分析研究，那么，我们发现电影的节奏和音乐的节奏是十分相似的，关于这一点，雷纳·杜美斯尼尔在他的著作《论音乐节奏》中曾有出色的论述，我们是不会对有人把电影比作音乐而感到惊奇的，因为维依尔莫兹早已说过，电影的结构是服从作曲的内在规律的；他说：“一部影片是像一首交

响乐那样来编写和安排的。”“‘光’具有它自己的节奏……”正因为如此，我个人也提出了电影诗，在我看来，电影诗将是未来的电影中一种高级的表现形式，这种表现形式和交响诗十分接近，前者进入眼睛的画面是和后者进入耳朵的音响一致的。

但是，这种表现形式将会更丰富。因为，诗人将在电影中找到一种方法来使他的思想用一种富于表现力的造型手段表现出来。所以，挑选画面和安排画面的结果便是各种节奏的结合，它将使观众产生一种激情来补充影片的题材及其基本的思想所决定的感情；这种补充性激情不仅能够代替基本的感情，而且也必须在这种补充性激情的最完整的表现中间，压倒基本的感情。因此，影片的题材就不再是一部作品的主要的东西，而成了一种楔子，或者在更好的情况下，成了一种可见的主题了。

我认为，尽管电影首先是描述性的，也就是说，是阐明动作和姿态的，但是，在电影诗中，电影却能出色地阐明和揭示人的精神状态。特别是由于这一点，电影才具备了音乐的游移性，它使人们可以做出各种想象。实际上，我们可以说，谁也不知道《第九交响曲》是什么意思，昂扬的音响在那时激发了人的思想，但并不把人们的思想局限于某个特定的主题上，而是让人们运用他所受到的激发去幻想和回忆。

因此，当我们面对着画面的和谐展开时，我们会像闭着眼睛倾听音乐一样，塞住我们的耳朵，一丝不漏地领受感情的各种可见的启示和变化。

当然，我们是不可能一下子就进入这种陶醉状态的。首先，必须由电影工作者赋予他的影片以一种强烈的节奏；其次，我们的眼睛在感受节奏的不断起伏时，必须自己去适应、自己去习惯、自己去完美化。有人指出过，虽说我们的视觉能够区别不同的颜色、不

同的形状和不同程度的远近，但它却并不去分析我们所看到的运动的各种节奏变化；换句话说，它并没有在运动中看到运动。但是，这却是应当看到的。如果在目前的大部分情况下，我们都认为音乐伴奏有必要①，那是因为我们没有看到影片的节奏或看得不清楚（如果这种节奏的确存在），因此，我们就愿意在音乐中感受这种节奏来使我们满足。

事实上，节奏是一种心灵上的需要，它通过一种下意识活动补充了人的空间感和时间感。有人说："创作激情是从人的智能中产生的，因此，从主观上来说，这种激情在所有的艺术家身上都是相同的，各种艺术之间的差异只在于它们外部节奏和表现形式的不同。"我们说，电影作品正是从节奏中体现出它本身的布局和比例关系的，否则，它就不可能具有一部艺术作品的特征了。

其次，经验证明，在人的身上，节奏的作用要比形式强烈。但是，正因为在电影中，运动是画面表现的组成部分，所以，这种运动所构成的节奏也正是画面本身的布局和延续时间的组成部分了。

如果说，我们能在音乐的节奏出现之后，产生某种和谐感——因为，我们完全可以讨厌某种和音，但很难抗拒某种节奏——那么，为什么在看电影时，眼睛对节奏的敏感程度就要低于耳朵呢？这主要是一个教育问题。

原始人的耳朵对节奏是十分敏感的。但是，眼睛对物体的布局和形态的美就不然了。我们的眼睛也是如此，眼睛，这是"灵魂的窗户"，它要求慢慢地去理解物体的布局和形态的美，从那里得到高级的感受和深刻的启示。因此，只有通过"对视象和观看活动形象时所产生的心理反应进行深入研究"，才能在实践中教导人们去

---

①在西欧，在无声片时代，影院都设有乐队为影片伴奏。——译注

抓住节奏的各种变化。

显然，通过特殊的组织安排，眼睛是可以像耳朵一样，去适应节奏的各种强度和距离，并且使这种感受趋于完整的。我们都知道，色彩能对眼睛产生感染力，但是，后者是逐步去感觉色彩的某些层次的（这些层次相当于音调的强度、高度和起伏之对于耳朵），而且也只有依靠知觉，才能发挥它的感知和领悟能力。达·芬奇说过："眼睛是一个重要通道，通过它，人的识别力就能广阔地看到宇宙万物（也包括人在内）的各种优美表现。耳朵只是后来才加入的，它主要是聆听眼睛已经看到的东西的叙述。"

既然节奏是心灵上的一种需要，那么，我们就想知道，我们每个人是否天生就能感受电影的节奏，就像感受音乐和诗歌的节奏一样，或者用哲学家的话来说，对这种节奏具有一种"初概念"呢？

看来，这种"初概念"是肯定有的。就像我们听到某个声音时，摹仿的本能会使我们机械地以自己的喊声去追随这个声音一样，在我们看到波浪的节奏起伏、节拍计的摆动时，我们也会想去重现我们所见到的物体的形状和它们的运动。试看孩子，只要他一开始懂事，他就立即去画一些图画，而且总是在他能写字之前。

只要我们的眼睛看到了一系列运动，我们的眼睛就会处于激动状态，然后就竭力把这些运动有次序地组织起来并给它确定一个节奏。画家和建筑师就是这样工作的，只不过他们是把这个节奏固定在特定的一瞬间，把各种节奏归纳成一个固定不变的节奏而已。因此，电影工作者应当像重视画面在形式上的美一样，去重视画面的运动和这种运动——节奏——的安排顺序。

在任何情况下，这种节奏都不会是匀称的。这种不匀称既表现在节奏的延续时间上（即画面的连续），也表现在节奏的强度上（即画

面的外部表现）。因此，就像音乐的节奏一样，电影的节奏也有简单（或原始）节奏；两个或数个简单节奏的结合或对立便形成复合节奏。

也许，节奏是一个复杂问题。但是，为了便于结构编排，我们可以像对待音乐一样，根据构成各个小节的因素的单位时间和延续时间，绘成曲线图，这样，小节就真正成了“记下节奏的空间范畴了”。

我们看到，我们在画面与画面之间感受到的节奏关系，并不仅仅是延续时间的比例关系，其中还有强度的比例关系；这种强度既取决于画面的吸引力，也取决于画面的质量。因此，我们不应当把小节和节奏混为一谈：小节只标明一种强度，它不过是实践中的一个标记而已。

其次，视觉也像听觉一样，它的延续时间是不以我们人体的反应为转移，而是独立存在的。

事实上，当画面迅速地连续出现时，大脑皮质会连续不断地发出反应，使画面的印象持久地留在那里——这正是电影的基础。因此，这种持久性是可以作为节奏元素来使用的。但是，为了能够被人很容易地抓住，这种节奏因素只应当局限在速度和复现上。

在电影中，节奏元素之所以重要也是由如下事实造成的：在其他空间艺术中，人们总是先看到整体，后看到细部。但是，电影却相反，人们时常是先看到细部，后看到整体。所以，一个富于独创性的视觉主题必须在一开始就能抓住人们的注意力，使人们能够“通过各个主题的各种变化发展，从头至尾都被这个主题所吸引”。这是一项持续不断的归纳工作，而为这项工作起回忆提示作用的正是节奏，因为，每当我们看到主题在不同的表现下出现时，这种回忆提示作用就促使我们去想到总主题，从而使我们在看到许

多细部之后，对整体产生一个综合的印象。

这样去回溯总主题或回溯总主题赖以产生感染力的特殊表现是异常必要的，有时，就是这种回溯把我们引向作者的主导动机的。这方面的例子很多：如格里菲斯在《梦的街》中那些象征性画面，莱翁·波阿里埃的《邪恶的声音》（一部杰出的作品）和《善的声音》以及以痛苦为主题的《破碎的梦》（苏珊·台泼莱主演）。

最后，我们要说，如果强音是音乐节奏的灵魂，那么，强烈的效果也正是电影节奏的灵魂。这种效果正是依靠一个画面和前后画面连接后所产生的表现价值而取得的，在这种情况下，节奏的启示力也就能大大地增长。正如我们在许多影片中看到的，在紧张的时刻里，节奏就像遭到冲击一样，变得和人身上一种不规则的急促呼吸十分吻合，这样，这种节奏就再次在人体组织的节奏强度和艺术的节奏强度之间建立了一种固定的联系。

画面的时代来到了

［法］阿贝尔·冈斯　著

柯立森　译

画面只有在作者的力量得到表现时才存在，但是，这种表现可以很鲜明，也可以不太鲜明，而其作用方式却是一样的，这就是说，如果我创作了一个画面，另一个人也创作了同一个一式一样的画面，而观众所得的印象的本质并不相同，虽然画面的质量完全一样。由于作者的力量不同，两种画面便有了两种不同的生命。这就是在我看来任何批评家都还没有抓住的奥妙，而这也就是电影正在形成的出色的“心理”表现。

一个电影剧本的创作过程和一部小说或一出舞台剧的创作过

程是截然不同的。在前一种创作中，一切都是从外部开始的，例如，先是烟雾缭绕，接着便显露出引人注目的、戏即将在那里产生的环境；天地已经形成，但人物还没有。各种各样变化无穷的景象出现了，人们就在这些景象中进行选拔，留下了各种细节——丑陋的、美丽的、优雅的或者粗俗的，它们蕴涵着戏的萌芽或楔子。

接着，对比性的场景出现了：表现雪景的画面和表现浓烟或铁轨的画面构成强烈的对照；补充性的画面也互相建立了联系，从这时起，戏就在这个气氛中产生了。在那悬崖绝壁上或在那激流中，在那间小房子里或在那沙漠中，在这条船上或那艘“太平洋”号上产生了。现在，剩下的只是创造使戏具有生气的人物了。

人来人往——他们是经挑选出来的环境气氛所必需的居民。说得正确些：他们是流动的，他们和整个环境没有什么区别，所以还很难知道，在表现力上占上风的究竟将是他们这些人抑或是物。他们都有色彩、香味和声音。

你看，对这些人的关注、为这些人写的诗、为这些人付出的创作痛苦有了具体效果了，把他们吸引住了，使他们不再流动了，你看，当我看着他们的时候，他们不是存在在那里吗？正因为他们是物的后裔，要依靠物，所以，他们生活得很好。

戏剧形成了，心理产生了，心慢慢地跳动起来了，人的机器准备就绪了。电影艺术也开始了。

电影使人有了一种新的感觉。他用眼睛来听。就像犹太教典所说的：“Wecol naam roum eth nacoloss：他们看见了声音。”人们将感觉出光的韵律，就像感觉出诗的韵律一样。他将看到鸟和风交谈，一条铁轨将具有音乐的特征。一个车轮好像一座希腊庙宇一样瑰丽。一种新式的歌剧即将诞生。人们将在不看见歌唱家的情况下，

听到他们歌唱，这是多大的愉快！随着华尔基里飞行[①]也将成为可能了。莎士比亚、伦勃朗、贝多芬都将去拍电影，因为，他们的创作领域一下子合并为一，而且将更广阔。各种艺术价值被全部打乱，交杂难分，奇妙瑰丽的、比历来的任何梦境都更有意思的梦境骤然展现。电影，这不仅是印刷术，而且也是“梦的制造者”，这是为了让人随心所欲地改变各种思想的魔法水。

画面的时代来到了！

认为唯有盲人才看不见，这是根本性的错误，其实，大部分观众的眼睛里依然有着白膜。我们暂且不在这里做心理分析，免得让我那些读者看透了这种毛病，竟错以为自己也传上了呢。

在我们的画面面前，我们是全力以赴，满腔热忱，在画面后面，则藏着我们的弱点或失望的悲哀。我们尽可能不让后者显露出来，以使人们只看到我们的力量，但是，一些敏锐的人还是可以看出我们是时常跪倒在画面后面的。

每天，都有许多好奇者到摄影场来参观我拍摄《拿破仑传》。他们来时面带笑容，就像在游艺场里一样随便，可是走时却双眉紧锁（如果不说在沉思，至少也是在考虑），就像某个隐藏着的神仙突然给他们开启了一扇金门一样。这是因为他们亲眼看到了戏是怎样创造出来的——为拍摄工作所付的劳累和痛苦要比现实生活给予我们家庭的劳累和痛苦多得多。他们看到人的眼睛怎样变成了灵魂就在那里燃烧和闪烁的七彩玻璃，“特写”怎样骤然变成了情感的巨大管风琴，人们如何能够满怀信心地把一座摄影棚建成一座名副其实的光的庙宇。

---

①华尔基里是北欧神话中的奥定天神的十二女婢之一，她飞临战场引导阵亡英雄的灵魂去赴神宴。——译注

确实，画面的时代来到了！

一切传说，一切神话，一切不平常的事件，所有宗教的创立人和宗教本身，所有历史上的大人物，几千年以来人民想象中一切客观事物的反映，都在等待着光来使他们复活。那些英雄们都在我们的面前拥挤着想进来。一切梦的生活和一切生活的梦都将在感光胶片上表现出来，如果有人假想荷马在世，他也许会把《伊里亚特》（或者最好是《奥德赛》）印在胶片上，那绝不是雨果式的遐想。

画面的时代来到了！

说明和解释有什么用？我们有些人骑着白云的马前进，而我们与现实战斗，正是为了迫使现实变成梦幻。

摄影机就是仙杖，魔法家梅尔兰的眼睛就是摄影机的光荣镜头。

抄袭现实？这是为什么？罗伯斯庇尔说过，“不相信灵魂永生的人没有好下场”，不相信电影永生的人也是如此。他们永远看不到他们能够看到的东西，并且对连一眼就能看出的金子也表示怀疑。

在观看《车轮》时，不少观众只是在画面上看到表现机车和火车事故的故事，除了这一切外，他们根本就没有看到心灵的悲剧——这悲剧是异常细致和令人心碎的！

一个模糊的镜头会使同一批观众说：“多美的摄影！”或者“拍得不清楚！”殊不知，这个镜头在许多情况下，只包含这样的涵义：眼泪模糊了视线。在许多情况下，观众的眼睛总是把蠕动的东西和晃动的东西混为一谈，也不能区分感动和激动：我们控制心灵还远比控制眼睛要困难得多，然而，我们却又必须习惯于心灵的某些标记，所以我发现，画面的时代来到了。

光的漏斗在同一瞬间内，纯化了处于对立两极的欢乐或痛苦，而这种纯化工作也许在几年以后还要在新的一代人身上进行。艺术作品还从没有如此出色地证明它在空间和时间中的绝对威力呢。

对，一门艺术是诞生了，它富于弹性、具体明确、狂暴有力、善于嘲弄、威力强大。它到处存在，寓于一切之中，表现一切。各种事物都向它奔来，在速度上要比受思想的召唤而在笔尖下集合起来的文字快得多。它是那样巨大，以致人们根本无法把它看全，有些人只看到它的手，只看到它的脚，只看到它的眼睛，便叫道："这是一个怪物，它缺乏灵魂！"

这是睁眼瞎子！一把亮晃晃的刀慢慢地在扩大你的眼皮，好好看吧。许多奇妙的、蓝色的影子就在西加里翁的脸上演出：这是在他周围翩翩起舞的、欢乐地向他表示祝贺的缪斯神。

画面的时代来到了！

席勒给洪布脱[①]的信里这样写道："真可惜，思想必须首先被分解成许多死的字眼，灵魂必须体现在声音中才能和灵魂交流。"

我们是否需要某个更好的论证来为我们辩护呢？真的，严肃地说，我们需要延请辩护人来反驳那些睁眼瞎子吗？

艺术家就是神庙；妇女们带着痛苦进来，但出去时，都变成了仙女。我们的画面应当努力使我们自己的印象具有神的力量，使这些画面在时间中永留不泯。

三十年了，太阳光一直是我们的俘虏，而我们也一直想使它在夜间、在我们的银幕上重新唱出它最嘹亮的歌声。确实，我们还能提出比这更美好的目的吗？

电影默默地观察着其他艺术，就像是尚未打定主意的狮身人面像，决定不了应该把哪一个重要的部分吞下肚去。

你看：摄影机的钢眼围绕着一个裸女在转。通过镜头的各种奇

①指卡尔·威廉·洪布脱（1767—1835年），德国政治家、语言学家和教育家，席勒的密友。——译注

妙表现，我们终于能在几秒钟内看到了从普拉西台勒[1]到阿尔希布科的塑像和绘画所表现的各种火焰般的热情。但是，真正的奇迹还未开始呢！当光学镜头离了表皮而深入到同一个裸女的脑海时，这就出现了阿拉丁的神灯，使我们看到了她内在的感觉和思想。

另一方面，电影把我们带回到原始时代的表意文字，它通过每件事物的代表符号而把我们带回到象形文字，电影未来的最大力量很可能就在这里。

电影使人们更准确地直接思考。你看，通过一次奇妙的回转，我们又重新去运用为我们的伟大的先辈所珍视的埃及人的表现方法。无疑，画面的语言还未形成，因为我们的眼睛还不能适应它，人们对画面所表现的东西还缺乏足够的尊敬和崇拜。大多数观众对此还缺乏准备。应当先出现一些过渡性的演出，但是，我们也需要每天自愿地否定自己的一些东西，而不要停留在我们的各种愿望上，这样我们才能使群众摆脱无知状态。

几年前，我曾写过："诗可以像一个仙女一样用它透明的手臂搂抱银幕；但它要深入银幕，将是很困难的，因为巨大而复杂的问题正发生在这里。我们是把诗固定在我们的画面中，抑或让它留在画面之间，即让它存在，但并不让人看见，并通过一项秘密协议而使它和其他艺术（这些艺术是不让它客观地被我们看到的）保持联系呢？"

我本来不太熟悉这个无声的神，可是自从我知道诗是它最爱的缪斯以来，我就了解它了。

怎样才是一部伟大的影片呢？

它应当是音乐：由许多互相冲击、彼此寻求着的心灵的结晶体

---

①普拉西台勒是希腊雕塑家，死于公元前390年左右。——译注

以及由视觉上的和谐、静默本身的特质所形成的音乐；

它在构图上应当是绘画和雕塑；

它在结构和剪裁上应当是建筑；

它应当是诗：由扑向人和物体的灵魂的梦幻的旋风构成的诗；

它应当是舞蹈：由那种与心灵交流的、使你的心灵出来和剧中的演员融为一体的内在节奏形成的舞蹈。

一切都会合了。

怎样才是一部伟大的影片呢？它应当是各种艺术的会合点！这些艺术经过光的熔炼已经和以前不同，但它们的渊源是无法否定的。

怎样才是一部伟大的影片呢？它应当是未来的福音！它应当是从一个时代到另一代时代的幻想的桥梁；它应当是点金的艺术，为我们的眼睛而创作的伟大作品。

画面的时代来到了！

电影的本质

（选译）

[法] 让·爱泼斯坦　著

沙　地　译

“上镜头性”的几个条件

在我看来，电影好像是两个连体孪生兄弟，他们一方面腹部连结在一起，也就是说，这是一种低级的、生存所必需的结合；另一方面，他们的心脏却彼此不相牵连，也就是说，这是一种高级的、感情需要的分离。这对孪生兄弟身上的第一种情况，就等于是电影的艺术，第二种情况是电影的企业。人们要求一位外科医生把这两

个彼此敌对的孪生兄弟分开，同时不要伤害他们的生命，或者要求一位心理学家，请他消除他们那两颗心脏之间的矛盾。

我只准备和你们谈一谈电影的艺术。电影的艺术曾被路易·德吕克称作“上镜头性”。这个名词很不坏，应当保留它。什么是“上镜头性”呢？凡是由于在电影中再现而在精神特质方面有所增添的各种事物、生物和心灵的一切现象，我将都称之为“上镜头”的东西。凡是通过电影的再显而无所增添的现象，都是不“上镜头”的，因而也就不属于电影艺术。

因为一切艺术都设有自己的禁城，也就是自己的领域，这一领域具有私有性、排他性、自主性、特殊性，和对于自身以外的一切事物的敌对性。这样的说法好像比较奇怪，但是，文学首先应当是文学性的东西，戏剧就应当是戏剧性的东西，绘画应当是绘画性的东西，那么电影也应当首先是电影性的东西。目前绘画已经摆脱了由于要求近似和叙事而引起的多种烦恼。那些以叙事代替了描绘的图画，即故事画和历史画，几乎只好陈列在大的劝业场家具部，其实我应当承认，这些画倒是有很多买主的。但是那种配称为高尚作品的绘画，它所追求的唯一的东西就是绘画艺术本身，换句话说就是色彩的生命。只有那种不热衷于离奇古怪的情节的作品（按照这种情节安排，警探总是追回了失去的财宝），才适合于被称为文学艺术。文学艺术应致力于使自己成为文学艺术性的东西。正是由于从这一角度考虑，那些对于文学艺术中所表现的既不像灯谜、又不像扑克游戏、只足以白消磨时间的思想感到吃惊的人才对它加以责难，何况消磨时间本身也是白费力气，因为当人们一觉醒来，时间又有了新的生命，天空依然是一片乌云①。

①这里的原文“temps”一字，具有“时间”和“天气”的双关意义。——译注

电影同样也应当避免和一切会对它不利的东西发生联系，避免和那些以历史、教育、小说、道德或不道德、地理或文献等为主题的材料发生关系。电影所追求的目标应当是逐渐和最终成为纯粹的电影艺术，也就是说只利用那些“上镜头”的元素。“上镜头性”是电影的最纯净的表现。

那么，应当作为电影表现的界限的“上镜头”的世界到底是什么样子的呢？我担心，对于这样一个重大问题，恐怕只能做出一个不成熟的答案。我们别忘记了，假如说戏剧存在以来已有几千年历史的话，那么电影才刚刚诞生二十五年，它是一个新出现的哑谜。它是不是一种艺术呢？或者是还够不上称为艺术？或者是一种和古埃及象形文字类似的形象语言（我们对这种古代文字的秘密缺乏认识，我们甚至对这方面一切自己所不了解的东西都不去进行了解）？或者是视觉上的一种意外的延伸，眼睛的一种远距离神交感应？或者是对我们这个世界的理性逻辑提出的一种挑战？因为这种电影机器所构成的运动，是由一连串静止的胶片画面一张张加起来，并通过一束强烈的光线完成的，所以它是用静态创造出动态，这样就无可置辩地证明了古希腊哲学家采农·德莱所说的“推理的正确性”是完全错误的。

我们能知道十年之后无线电会变成什么样子吗？大概它会成为第八艺术，它将会像目前电影是戏剧的对头一样，成为音乐的敌人。至于电影十年后会成为什么样子，我们就更不知道了。

当前我们已经发现了某些事物的电影特质，一种新的能感动人心的潜在力量，它就是“上镜头性”。我们对于出现这种“上镜头性”的某些环境已开始有所了解。对于那些“上镜头”的现象的定义，我提出一个初步的补充说明。刚才我说过：凡是由于通过电影再现而增添了它的精神特质的一切现象，就是“上镜头”的东西。

现在我说：只有这个世界的动态的方面——包括事物的或心灵的——才能通过电影的再现显出它们的精神特质的增添情况。

上面所说的这种动态，只应当就其最一般的意义，即按照人的精神所能感知的各个方向去理解。大体上可以这样说：上述的这些方向是以方位感为转移的，它们一共是三个，即空间的三次元。我一直不能完全理解，为什么人们对于第四次元这一观念觉得那样神秘莫测。第四次元是存在的，并且很明显；它就是时间次元。人的精神在时间中转化，也正如它在空间中的转变。但是，如果说在空间中，人们能想象到有三条彼此垂直穿插的方向线，那么在时间中，人们却只能意识到一条方向线，即从过去到未来的向量线。我们可以设想，在一个空间—时间的体系中，这个从过去到未来的向量线，也同样要经过在空间中已被承认的那三条方向线的交叉点。当向量线处于过去和未来之间的那一刹那，即是现在；在时间概念中，“现在”是一个点，是一个没有延续的瞬间，正如在几何空间上没有向长宽高延伸的那些点一样。“上镜头”的动态，就是在这种空间—时间体系中的一种动态，一种同时存在于空间和时间中的动态。所以我们可以说，一个物象的“上镜头”的方面是它在空间—时间中各种变化的终结式。

这个重要的公式并不是一种纯粹抽象的看法。有些影片在这方面已经提供了一些具体的经验。第一批是一些美国影片，它们使人们看到了一种最早熟的和不自觉的电影感。它们揭示出了空间—时间的电影章法的雏形。接着就是格里菲斯这位早期电影的巨人，他对那些枝节横生、时断时续的剧情段落的处理，给后人树立了楷模，这些奇异的故事段落在空间—时间概念上也差不多是同时得到了发展。我们当代的艺术大师冈斯，则更有意识、更鲜明地拍出了列车飞驰在富于戏剧性的铁轨上的那些惊人的镜头。我们应当了解

为什么说在冈斯拍的《车轮》这部影片中，那些车轮的旋转是目前用电影语言写出来的最典型的句子。因为正是在那些画面里，各空间—时间次元的同时或至少是协同的变化在起着极为突出和明显的作用。

这归根结底又要回到一个远近景的问题，一个画面的问题。画面的远近景是一个具有三次元的纵深结构；假如一个小学生画了一张画，在这幅画中他不考虑第三次元，即物体的深度和凹凸程度，那么人们就会认为他画了一张坏图画，认为他不会画画。电影给画家所运用的远近景的各种组成部分增加了一个新的时间的远近。电影除了表现出空间上的凹凸程度之外，还揭示出时间上的凹凸程度。在这个时间的远近中，电影能令人吃惊地缩短时间过程，例如人们看到过的那种描写某些植物和结晶物的生长过程的奇异镜头，但是这种缩短时间过程的手法，过去还没有被用来表现戏剧情节。如果我刚才说过：一个绘画者，假若在他的远近配置中不运用空间的第三次元，就是一个坏画家，那么我现在就不得不说：一个电影制片者，不运用时间上的远近变化就是一个坏的制片人。

另一方面，电影是一种和其他一切语言一样的语言，它是万物有灵论者，这就是说，电影赋予它所选定的一切物象以生命的外形。越是在最原始的简单语言中，这种有灵论的倾向就越能显示出来。电影的语言，在其常用语和概念方面还很原始，其原始的程度是无须说明的；所以就无怪乎这种电影的语言能够赋予它所要描写的那些最没有生命的物象以一种最强烈的生命力了。这种近乎神话般的巨大生命力，在表现人体的某一个小部分和自然界某些最无趣的东西的近景镜头中，曾经一再显示出来！电影能够把一支放在抽屉里的手枪、一个碎在地上的玻璃瓶、一只四周围着“虹膜”的眼珠提高，使之具有剧中人物的身份。既然是剧中人物，它们就会显得像是

具有生命，好像它们是正处在一种感情的发展过程中的人物。

我甚至要说，电影是多神论者，是能造神的。电影在使一些物体摆脱毫无生气的阴影，进入富于戏剧性的光明，并从而创造了生命，这些生命和人类的生命没有任何关系。这些生命和那些“护符”和非洲人的迷信咒文，以及某些属于原始宗教用以威胁、禁止人们行动的东西所具有的生命相似。我认为，如果人们要想了解一个动物、一棵植物或一块石头如何能够引起畏敬、恐怖和惊愕这三种人所具有的崇高的基本感觉，就应当去看它们这些神秘的、无声的、对于人类的感觉完全是陌生的生命在银幕上生活的情况。

电影就是这样，把人们在死亡之前所能占有的最大财富——生命，赋予了那些表面上看来最僵冷的事物和生物。它所授予的这种生命，是通过它那最高级的一面——个性——体现出来的。

个性高于智慧。个性是事物和人的可以目睹的灵魂。这些事物和人的遗传特征是很明显的，它们的过去，变成了永难遗忘的过去，它们的未来，已经出现在人们眼前。世界上一切被电影挑出来赋予了生命的现象，必定是因为它们具有自己的个性。到这里，现在我们就可以给“上镜头性”的诸规定提出第二点补充说明。我建议你们这么说：只有事物、生物和心灵的动态的和有个性的现象，才能是“上镜头”的东西，即能够通过电影的再现而获得高级的精神特质。

一只在近景镜头中的眼睛，不再是一只普通的眼睛，而是一只需要用形容词加以说明的眼睛：这就是说，在表演的背景中，突然出现了眼睛这个“人物”……我非常欣赏由一家电影杂志最近举办的一次比赛，题目是要人们辨认出那四十几个多少都有些名气的电影演员。这家电影杂志仅仅复制出从这些演员照片上剪下来的眼睛部分。所以问题就是要找出四十个眼睛的个性。这正是一个奇怪的尝试，它无意中要使观众习惯于去研究和认识属于人体一个小部

分——眼睛——的显见的个性。

在近景镜头中的一把手枪，不再是一把手枪，它是一个手枪—人物，换句话说，它是由于犯罪、破产、自杀而产生的愿望或悔恨。它阴森森的，像是黑夜中的各种诱惑，它闪着亮光，像是令人垂涎的黄金之光，它沉默无言，像一股邪恶的激情，它粗暴、短胖、沉重、冷酷、猜忌和气势逼人。它有性格，有习惯，有记忆，有意志，有灵魂。

客观事物本身有时也能这样机械地显示出某些事物的内在精神。性格的"上镜头性"，就是这样被发现的，它最初被发现是由于碰巧。但是一个敏锐的感觉，我指的是一个人的敏锐的感觉，可以引导客观事物去完成越来越重要的发现。这就是通常称之为导演的制片者的任务。毫无疑问，一个风景画面，由四十个或四百个没有个性的导演（他们是上帝送给影坛的东西，就像当年上帝送给埃及的那些蝗虫一样）之一拍下的镜头，和这些影坛"蝗虫"中的任何一个所拍的这个风景画面，会是绝对一模一样。但是，这一幅风景画面，或者这一个搬上银幕的片段剧情，若是出自冈斯这类导演的手下，它将会是和格里菲斯、莱比埃这类导演心目中所构成的景象毫无共同之处。正是在这种情况下，在影坛突然出现了属于某些人的"个性"，出现了灵魂，还有诗意。

我还要谈一谈《车轮》这部片子。我们都亲眼看到当席西夫临死的时候，他那悲惨的灵魂离开了他的尸体，变成了一个影子，被飞翔着的天使们架着在雪地上滑行。

就是在这个时候，我们算是到达了一片丰饶的土地，进入了一个绝妙的国度。这里的物质摹拟着一个"个性"的形态，有凹有凸。整个自然界，一切物体都像一个人梦中幻想的样子；世界是按照你想象的样子做成的，如果你想象它是甜蜜的，它就是甜蜜的，

如果你认为它是艰苦的，它就是艰苦的。时间不论是在前进、后退或者停止，总是在等待着你。一个新的现实被发现了，这是一个节日的现实，对于那些节日以外的工作日的现实来说，这个节日的现实是虚假的，正像工作日的现实对于那些诗意的高级的真实是虚假的一样。世界的面貌会显得变了样，因为我们这十五亿居住在地球的表面上的人，可能同时通过由于饮酒、爱情、欢乐、困苦而朦胧的醉眼，通过像怨恨、温情等各种疯狂的凸凹镜片，去看它；因为我们会看到思想和幻梦之间的明显联系，看到什么事本来是可能的，或者本来应该是可能的，什么事在过去是可能的，什么事从来也不可能，今后也是不可能的。这就是各种感觉的神秘形式，这就是爱情和美色的惊人的面貌，一句话：这就是心灵！“所以说诗意和人的眼睛一样，它是真实的和存在的。”

对于诗，虽然人们过去可能认为它不过是人工造作的词句，风格的形象，比喻和偶句的游戏，总之是一种一文不值的东西，但是它在上述场合，却获得了一个光辉的化身。“所以说诗意和人的眼睛一样，它是真实的和存在的。”

电影是表现诗意的最有力的手段，它是表现非现实的东西（或者如阿波利奈可能说过的那种“超现实”的东西）的最现实的手段。

这就是我们这不多的几个人，要对电影寄以厚望的原因。

电影——视觉的艺术

[法] 杰·杜拉克　著

何　正　译

作为视觉艺术的电影，目前并不是在纯粹的视觉中寻找激情，这是最大的遗憾。但是，任何电影作品，不论是由各种形状的运动

所构成的，还是由各种癫狂的人物所组成的，都应该是视觉化的而不是文学化的。影片所要产生的印象，作者的不可捉摸的创作思想和作品的主导情绪，都是从视觉的和谐中产生的。

有一段时期（离我们还不远），人们并不像今天那样，热衷于曲解电影，为的是找到电影的表现特征（企业界是乐于抓住这些错误的解释的）。当时人们满足于一种基本上是传统的表现形式，只是在技术上力求完美，而根本不去过问电影的更高级的美学特征。

电影的技术，这意味着它物质表现的科学方面——照相。它的美学，那就是一种为了它的精神表现而去使用技术的灵感。

尽管那些曾促使电影发展的大师们都完全承认，与电影有关的光线、光学镜头和各种化学概念可以有所变化，但是他们却把与之平行的、有关电影在精神方面发展的任何看法拒之门外。

由于感光胶片和相应的机械的结合，我们终于掌握了一种能拍摄生命、录下生命的各种表现和运动的手段。但对某些人来说，照相仅仅意味着把光学镜头对准那些为了一个目的或朝着某个目的运动着的物体，如果有人敢于在这些具体鲜明的物体之外，谈到如何在视觉上造成和谐感的拍摄问题，那就要被人视为疯人了。

殊不知，电影技术的每一个新发现，不论过去和现在，仍然是和视觉的基本条件有联系的。例如，有的发现是想通过新型的光学镜头来改进形象的比例，突出各种景象以使我们的视觉产生印象；有的则是通过改进胶片的感光性能来使胶片能够抓住色彩的微妙和柔和的变化，使银幕上的白、黑、灰三色之间的反差在我们的眼睛中显得十分柔和。有的则去改进照明，使影片能够给我们的眼睛带来许多有着更大感染力的视觉振荡。即使电影摄影机通过分解运动而为我们开拓了自然界的最微小领域，那也是为了让我们亲眼看到我们的眼睛——这个不强的光学镜头——所看不到的戏剧和美。

以一匹马跳越障碍为例，通过我们的眼睛，我们是综合地看到马的力量；再以麦粒发芽为例，我们也是综合地看出它的成长。但电影却通过分解运动而让我们解析式地通过一系列最后构成一个总节奏的小节奏看到了跳跃的美，看到了发芽的过程；正是依靠了电影，才使我们不仅观察到了发芽过程的综合运动，而且也看到了这种运动的灵魂。我们借视觉而感觉到麦粒为了出土和开花而付出的力量。因此，电影由于它能抓住许多不自觉的、本能的、机械的运动，便使我们看到它正进入更高级的表现领域：表现空气和光。

由于看到了运动的各种节奏，各种直线和曲线，我们亲眼看到了复杂的生命。

为此，我们认为，电影表现技术的每一种新发现都有一个十分明确固定的意义，即改进视觉的印象，设法让我们看到这，看到那。在它的技术的演进过程中，它不断求助我们的眼睛来触动我们的理解力和感觉。因此，就其科学的本性而言，它似乎只应该以我们的视觉为对象，正像音乐只以听觉为对象一样。

我不时在重复“可见的”“视觉化的”“视觉”和“眼睛”等字眼。这里有着一种矛盾现象。电影就其技术而言，只是一种可见的表现，从它的美学精神来看，它却轻视那种纯视觉的东西，即画面，如果仅仅为了再现各种现象，画面在其中也许占有一定的地位，但绝不是最重要的地位。

使用记事照片的电影便是一个例子，它不是为了“从视觉上”去感染人，它只是讲述或渲染一些本质上并非为了看而是为了念或听才创作的故事。

目前有许多作品并不去注意画面及其节奏的价值，而是全神贯注于戏剧情节。殊不知在无声的对白或沉默的音乐之间，还有着另一个天地哩。

直到目前为止，电影更愿意成为一种无声的对白而不愿成为一种音乐。让两个演员在一场戏中对话，这是一种错误。只有他们的面部表情才是唯一可见的东西。但是很可惜，在那种戏剧化的电影中，更多强调的却是事件而不是情绪的表现。

电影原是一项拥有各种科学可能性的工具，它是为了一个目的而设计的，但是，影片制作所追求的却是另一个目的。那么，何者符合电影的本性呢？我想，应该是创造了第七艺术的工具。

但是，你又和我谈到了这种目的上的二重性，这又是为什么？原来，最初的电影剧本都有这样的偏见，认为一个戏剧冲突只有像一部小说或一出戏剧那样才能展开，换句话说，只有更多通过具体事件，而不是通过各种表情的启示来展开。这种看法有着根本性的错误。

为了使人物在银幕上显得栩栩如生、情节富于人情味，影片作者就让人物大肆活动、来回行走、奔跑和格斗，其次，由于这种外在动作必须有一个故事为基础，为求适应这一需要，人们就想："用那些时髦风行的文学或戏剧作品吧！"这就是目前的电影。

当制片人要我们导演一部影片时，他不说："你有一个视觉主题吗？你知道某个视觉题材吗？你如何从视觉方面去展开场景？"而是说："把某出舞台剧搬上银幕吧，它有戏。"或者说："某部小说销量很大。"于是，人们就去寻找故事，把视觉化这个问题埋进了文学中。

这就使电影从此处于枯萎状态中。这就使第七艺术，这个广阔的、出色的、崭新的表现手段由于它那俗套的演出而受到了打击，以致停滞不前，也使我们大为失望，有时甚至感到辛酸。因为，电影银幕远远不是在它的白色布幔的表面上造成视觉振荡，而是满足于反映许多我敢说是"反视觉化"的形体。

视觉化，通过光线、阴影、节奏、运动、脸部表情之间的和谐来接触感觉，这是意味着借助眼睛来和感觉及理智保持联系。

一个聋子只能听到歌唱的内在音乐，在任何情况下，他都无法感受到外部传来的声波，并在其中得到一种愉快。

同样，一个盲人也必然无法为许多不同于他先有的认识的可见形状所打动。但是，我完全承认，目前的电影有着这样的力量：能使一个盲人在一部影片中找到愉快。只要有一个人坐在他身旁，向他讲解画面的实际活动。比如说："一个青年出现了。他高大、有着棕色的皮肤，他一个人坐在花园中，在月光下，他似乎在等一个人。一个姑娘来了，她走近青年。两人热烈拥抱。不远处，一个坏蛋正在窥看……"我敢有把握地说，盲人在聆听这样的讲解时，就能体会到影片的意义，也就是说，他将跟得上故事的发展，并且至少能够从演出中间获得百分之五十的愉快——要是他看得见，他就能获得百分之百。

殊不知，一部真正的影片不应当出现可以讲解的情况，因为，电影是必须在那些由单一的视觉振荡组成的画面中间去取得它的活动和感染要素的。有人讲画吗？有人讲雕塑吗？当然没有。人们只能去阐述这些作品所产生的印象和感情。

为了与电影的深刻涵义相配称，电影就更不应该死抱住一个故事；必须让画面的威力单独起作用并且让这种威力压倒影片的其他东西。

在目前流行的那种影片中，人们首先是注意一个故事，把画面放在第二位，换句话说，人们是更偏爱戏剧而不是电影。一旦这种关系颠倒过来，电影就可以从此根据它自身的权利生存。从编排画面的深刻意义上去理解的那种为画面而展开的斗争，即意味着反对文学。

因此，当我这样说时，你绝不会把我看成是一个正统主义者。

未来是属于那种无法讲述的影片的，我的解释如下：视觉对人的冲击是短暂的，人们所接受的是一种印象，而这种印象也就激起了各种思想。因此，这种冲击和和谐的音乐所产生的冲击很相似。

当然，电影可以叙述故事，但是不要忘记，故事是没有什么价值的。故事只是一个表面。

第七艺术，即电影艺术，那是深藏在表面的故事底下的、变得可以感觉到的东西，那是不可捉摸的、音乐般的表现。

不论是一张脸、一个几何图形、一根线条，在他们的演出过程中，产生戏的总是通过它们或曲或直的各种节奏变化而变得十分饱满的运动。如一张脸在一个完整的运动中松弛下来或紧张起来，一颗麦粒的生长、马的跳跃，这一切都是一些可见的、无声的、有着相同的延续时间和方向的运动。因此，创作出一部影片的并不是大量的文学构思。影片要简单得多。一个脸部表情毫无变化的镜头就能体现出它的全部涵义。

一棵正在成长的麦苗并不改变位置，它向上升。马的跳跃也是在一个十分有限的空间中进行的。但是，我认为，运动在以上三种情况中要比一个追逐场面多得多，因为，我们并不把“骚动”和“运动”混为一谈。

由于这种概念，有些电影工作者在创作时，不可避免地要去注意动作的统一和地点的统一，认为可见的戏剧运动在这种集中和延续中会产生更大的力量、更多的意义。这种美学观念是和美国人主张各种动作互相配合、不时变换视点的理论完全相悖的。

我们愈是摆脱奇闻逸事而向视觉化电影迈进，我们便愈是为第七艺术做了工作。

这个观念也必然会使人们在选择电影的主题时有了另一种

标准。

故事片也好，抽象影片也好，问题是一个，那就是通过眼睛来触动感情，并且就如我所说的，让画面来主宰一切，避免那种无法专用画面来表现的东西。不过，画面是可以像编排交响乐那样复杂的，因为，画面可以由表情和光线结合而成的许多运动来组成。

视觉化的电影（这几个字结合起来后像个重义语）。也许以后会是，目前可不是，因为，当前的电影是反视觉化的。使之视觉化和直截了当，这是最重要的改革工作。



第四章
俄国形式主义理论

苏联的十月革命前后，是艺术探索和科学实验极为活跃的年代。1914年至1915年的冬天，几位年轻的大学生在科学院的赞助下成立了莫斯科语言学会，立志从事语言学和诗学的研究。1917年初，彼得堡出现了一个新的“诗歌语言研究会”，他们与莫斯科学会密切合作，共同探讨诗歌的语言问题。于是，他们的研究活动开始以整体流派的风貌在俄国文坛崭露头角。

1914年问世的什克洛夫斯基的《词语的复活》仿佛是一个宣言，昭示了形式主义方法赖以形成的精神氛围，作者在卷首这样写道：“词语是形象和形象的硬化。修饰语是革新词语的手段。修饰语的历史是诗学风格的历史，旧的语言艺术家和作品的命运也和词语本身的命运一样：它们经历了从诗歌到散文的道路。物的死亡。未来主义的任务——使物复活起来——是使人重新感受到世界。……”这段话实际上揭示了形式主义者们的理论热点。1916到1917年间，他们相继出版了两本诗歌理论研究文集，1919年又出版了《诗学》一书。这三本文集奠定了俄国形式主义的理论

基础。

这一流派的主将有罗曼·雅可布逊（1896—1982 年）、维克托·什克洛夫斯基（1893—1984 年）、鲍里斯·埃亨鲍姆（1886—1959 年）、尤里·梯尼亚诺夫（1894—1943 年）、鲍里斯·托马舍夫斯基（1890—1957 年）等。他们大都是作家兼理论家，对语言形式的奥妙抱有浓厚的兴趣。当然，他们的研究对象并非如此狭窄，作为一种对旧理论具有强烈冲击力的批评思潮，他们的探索几乎扩展到所有的艺术门类，甚至包括尚处于襁褓期的电影。

形式主义者们从一开始就把作品当作考虑的中心，而拒绝接受当时支配俄国文学评论的心理学、哲学以及社会学的方法论。他们认为，不能根据作家生平或社会生活的背景来解释作品，应当抛弃那种只能掩盖创作过程的神秘主义或象征主义。他们根据自己的原则进行了以下几方面的研究：

1. 情感语言和诗歌语言的关系，诗句的声音结构。（罗曼·雅可布逊的《俄国现代诗歌》和《论捷克诗歌》）

2. 声调作为诗句的结构原则。（鲍里斯·埃亨鲍姆的《俄国抒情诗的旋律》）

3. 诗歌和散文的格律、格律标准与节奏。（鲍里斯·托马舍夫斯基的《论诗句》）

4. 诗歌中节奏与语义学的关系，文学研究的方法论。（尤里·梯尼亚诺夫的《诗歌语言问题》）

5. 神怪故事的结构。（弗·普罗普的《童话故事形态学》）

6. 叙述形式的类型学。（维克托·什克洛夫斯基的《散文论》）

7. 电影诗学问题。（鲍里斯·埃亨鲍姆的《电影修辞问题》、尤里·梯尼亚诺夫的《论电影的原理》等等）

形式主义流派的活动延续了十五年之久。在这段时间内，他们

撰写了大批理论文献，充分阐述了文学的自主性、文学的结构与形式、诗学与语言学的关系等问题。他们以文学作品为基本对象，追寻文学本身的内在规律，总结归纳文学的构成元素与建构手法。他们把分析语言作品的形式结构作为沟通语言学和诗学的桥梁和基础，提倡从语言学的角度来探讨诗歌的构成因素和构成方式，从而在文学研究方法上开辟了一条新的道路。他们要求文学研究持客观的科学态度，必须对事实做出冷静的描述。在方法论的意义上，他们把文学作品视为一种纯粹的艺术现象，并认为只有文学本身所特有的规则才能说明文学的意义。这一观念构成了形式主义思潮的一个基点观点：即只有艺术规律才能阐释艺术的形式与结构，只有艺术创作的特性才是艺术研究的对象与核心。这一原则与俄国传统的传记—社会学式的文艺研究方法形成了尖锐的对立。

在具体研究过程中，他们给自己提出的理论命题往往是：构成艺术作品的材料是什么？它们怎样转化为艺术的有机因素？什么使普通材料变为具有感染力的审美对象？作品的艺术性是怎样建构的？在他们看来，诗学的目的是找寻使语言材料变为艺术作品的原因，也就是说，文学研究的对象是使语言成为艺术品的东西，它显现为词与词的序列，词的意义及其内外形式。他们明确地指出，诗的材料不是形象，也不是激情，而是词语。在他们的文论中反复出现的“无意义的语言”、“奇特化”、“手法”、“材料”等概念说明了他们的探索主要侧重于形式的构成因素。他们认为，词就是词，词的涵义首先是指它的物质性和具体性。

1927 年，他们出版了论文集《电影诗学》。这是俄国形式主义者运用自己的观念研究电影的重要成果，也是世界上第一本真正从理论角度把握电影本质的著作。他们从电影的外在形式着手，详尽分析了影片结构和具体技巧的功能，他们试图通过这种途径寻找电

影建构的基本原理和修辞特征。

他们认为电影是一门不同于其他任何艺术的新型种类，因此他们反对用旧范畴指称新事物，不赞同以其他艺术的特征概说电影，而坚持从电影与现实对象的特殊关系方面论证它的独创性。在《电影诗学》一书中，他们的研究集中在这样几个问题上：

1. 电影修辞问题（埃亨鲍姆）。

2. 论电影的原理（梯尼亚诺夫）。

3. 电影的本性（卡赞斯基）。

4. 电影中的诗歌与散文（什克洛夫斯基）。

5. 论电影的风格样式（彼奥特洛夫斯基）。

6. 摄影师在影片创作中的作用（米哈依洛夫等文）。

在此，我们只选用了头两篇论文。

埃亨鲍姆的文章《电影修辞问题》是一篇综述。他遵循实证的方法，着眼于电影材料的功能与意义，分别从摄影方式、蒙太奇手法、音乐、节奏、表演、时空关系等不同的层面剖析了电影的构成因素和修辞特征。他的分析条缕分明，论证富于思辨性，显示出细密而严谨的理论思维能力。

这里我们还选用了雅可布逊的《电影衰落了吗?》一文。此文是他 1933 年短期涉足电影领域的研究成果。当时某些青年先锋派理论家武断地认为，有声片的出现意味着电影的终结，认为只有声音的缺席才能充分体现电影隐喻的魅力。雅可布逊不同意这种草率而简单的论调，并撰写此文进行理论阐释。

著名苏联文艺理论家巴赫金曾说："俄国形式主义方法是一个关于文学的理解及其研究方法的彻底而始终一贯的体系，这个体系贯穿着统一的精神，并使它的信奉者们养成了固定的和爱坚持己见的思维习惯。"（《文艺学中的形式主义方法》，漓江出版社，1989

年版，第101页）在电影艺术的研究中，他们忠诚地因循了形式主义的方法，试图按照语言的规范来思考电影诗学问题。他们把摄影和蒙太奇界定为电影的基本“材料”和“手法”，对影片的构成元素和观赏机制做出了实证主义的分析与论证。与此同时，他们还科学地描绘了电影的客观地位和审美价值。

在俄国形式主义活动的鼎盛时期，电影尚处于默片时代。因此，他们所概括的电影功能并不完整。然而，他们把电影与诗学相结合的研究方式不仅开阔了形式主义的理论范围，而且为电影美学的诞生奠定了初步的基础。他们在当时所提出的电影研究课题至今仍然是电影理论的基本范畴。重读他们的文章，可以帮助我们更加清楚地认识电影美学发展的脉络。

（杨远婴）

电影修辞问题

[俄] 埃亨鲍姆 著

杨远婴 译

一

作为一种自然现象，自在的艺术是不存在的，存在的是人类固有的对艺术的需求。这种需求在不同的时代、不同的民族和不同的文化中以不同的方式得到满足。参与构建人类生活的某些个别自然元素是孤立的，但当它们接触到某种特殊文化后，便成为某种艺术的基础。作为艺术材料，这些元素应该具备某些特质或“能力”，并且应该与日常生活发生某些特殊的关系。这些关系变动不居，因此，艺术本身及其分类也处于经常的变化之中。

电影成为一门艺术不是一蹴而就的，电影史上有两个不同的发展阶段：电影摄影机的发明和电影摄影机的使用。前者使运动在银幕上得以再现，后者将摄影胶片变为电影胶片。在第一阶段，电影仅仅是一部照相机，一种机械装置；在第二阶段，电影已成为摄影师和导演手中的一种特殊工具。这两个阶段的出现当然不是偶然的。前者是摄影领域内技术进步的自然成就；后者是新艺术需求的必然结果。前者属于按自身逻辑规律进展的发现范畴；后者则可能更接近于创造范畴：人们意识到可以用电影摄影机来构建那渴望已久的新艺术。

电影摄影机的发明者未曾想到他们为构建一门新型艺术创造了条件。足以说明问题的是，大约经过 20 年的时间人们才认识到电影技术是电影艺术的技术。在最初一些年里，人们的兴趣集中于运动的幻象本身。电影被视为一种技术魔法，并未逾越活动照相的原则。那时既谈不上场景，也无须说剪辑，更没有语言。直到 1897 年以前，甚至没人想到将影片片段连接起来。摄影机本身的技术改进始终是人们关注的焦点。

不超过 17 米的电影胶片，被当作一场戏的长度，如卢米埃尔的《工厂大门》。在很长一段时间内，电影的主要片目是“风光片”，即一种活动明信片。这是生活情景和风光场面的雏形（顺便说，这时确认了水的上镜性）。在这些原始样式之后接踵而来的是喜剧片，它为电影成为一门艺术发挥了极大的作用。由于喜剧所特有的性质，这些影片无须复杂的动机和错综的情节，而直接取材于日常生活。它们同时还奠定了未来电影特技的基础，建立了一系列电影文化所必需的典型模式。然而，活动照相原则依然是主要和唯一的原则。

准确地说，电影摄影机的发明给迄今为止有很大局限性的摄

影领域注入了新的生机。普通摄影虽然在各方面都已开始趋向“艺术化”，但仍然不能跻身于艺术之列，因为它是静态的，所以只具有“再现性”。美术家有充分的自由来实现不同的构思，相形之下，摄影自然显得只是某种辅助性的纯技术手段，而不具备任何“修辞”性质。因此，它只能实实在在地应用于日常生活，而没有其他别的出路。电影摄影使照相活动起来，把一张张封闭而静止的照片变为电影镜头——无限运动中的一环。于是，一种以“再现性”为特质的艺术有史以来第一次可能沿着时间展开，并显示出不可比拟和无法归类的特征。它通过自身的多种元素与戏剧、绘画、音乐及文学发生联系，但同时又表现出全新的面貌。摄影的机械手段（光影对照、变焦、缩扩等等）转化为特殊的电影语言手段，从而获得了新的意义。随着电影技术的发展和对蒙太奇方式的认识，形成了任何艺术都必不可少的材料与结构之间的区分。也就是说，形式问题被提上了日程。

与电影相比，普通照相最终只能被确定为初级的、一般的和实用的技术。照片与电影的关系类似于生活语言和诗歌语言的关系。电影摄影机能够发现和利用普通照相不能也不会利用的某些效果。因此，随之而出现了“上镜头性”问题（路易·德吕克），它的主要意义是把根据特征选择素材的原则引进了电影摄制领域。

艺术的生命在于从生活中提取并不具有实用价值的素材。日常用语的无意识性使大量语音、语义及句法的细微差异未能得到充分应用，而这些差异在语言艺术中受到了重视（维克托·什克洛夫斯基）。舞蹈所表现的是平常步态中没有的姿势。如果艺术搬用生活琐事，那么也只是把它们当作素材，目的在于进行出人意料的阐释，或移花接木，或面目全非（怪诞风格）。由此产生了艺术中永恒的“假定性”，即便是最极端、最彻底的“自然主义者”，只要他

依然是艺术家，就不能超越“假定性”。

艺术的原始特性是宣泄人类机体中的某些能量，它们在日常生活中或者毫无用武之地，或者只能部分地发挥。这也正是艺术的生物学基础，它赋予艺术寻求满足生活需要的力量。这一基础的本质是游戏，而与明确表达的“涵义”没有关系，它体现在那些“不可理喻”的、“自身即目的”的冲动里，这些冲动开启了各种艺术，并且是它们的有机酵素。通过利用这种酵素，使之转化为“表现能力”，从而便构成了作为一种社会现象和一种特殊“语言”的艺术。这些“自身即目的”的冲动常常迸发出来，成为革命的口号，于是人们就开始谈论“未来派诗歌”或“抽象派音乐”等等。“不可理喻”和“语言”往往彼此不能契合，但这正是艺术内在的二律背反，它制约着艺术的演变。

这两个因素的意义一旦在电影中确定下来，电影便成为一门艺术。上镜头性就是电影的“不可理喻”性，在这一意义上它类同于音乐、语言、绘画、建筑等其他艺术的特性。它与情节无关，只是显现在银幕上出现的面容、物象和风景之中。我们重新审视事物，把它们当作陌生的东西来体验。德吕克指出：“火车头、远洋轮船、飞机、铁路，就其结构特点而言，都具有上镜头性。每当具有‘电影真实性’的镜头在银幕上闪动，向我们展示舰队或轮船的运动时，观众们就会欣喜惊叹。”①当然，这不在于物象本身的结构，而在于它被搬上银幕。任何物体都可以摄入镜头，关键是方法与修辞。上镜学的艺术家就是摄影师。作为一种“表现能力”，上镜性转换为面部表情、姿态、物象、摄影角度、景别等语言方式，它们构成了电影修辞的基础。

---

①路易·德吕克，《电影上镜性》，莫斯科，1924年版，第96页。

二

人们早就渴望一种新的大众艺术，其表现手段为没有“民间艺术”的城市“大众”所喜闻乐见。作为面向群众的艺术，它应该同各种旧有的、相互独立存在的艺术的优雅形式截然不同，而显示出新的“粗俗性”。这种“粗俗性”的体现取决于创造性的工作，它把新的艺术元素提到首位，并使之成为主要的结构成分，从而可能造就一种将彼此独立的艺术综合在一起的特殊形式。

作为一种完整艺术的演进往往表现为在分立和融合之间的不断摇摆。每一种独立艺术的生存与发展都以其他艺术为背景，或者独具一格，或者改头换面。每个时代都会有某种艺术企图成为大众样式，并受综合观念的驱使而竭力吸收其他艺术的成分。分立与综合是相关发展的艺术史上屡见不鲜、意义均等的不同阶段。综合形式绝不像前人所想的那样，仅仅是野蛮人或“平民”的艺术。建构这种形式的趋向乃是艺术文化中的恒久现象。瓦格纳的音乐剧与芭蕾革新者的交响舞蹈，就是近代综合趋向的某些体现。但这些尝试没有把握住“粗俗性”的革命精神，为了使新形式获得大众艺术的意义，它必须以广泛的影响来抗衡其他艺术。普遍的文化断裂在很多方面把我们带回到中世纪早期的原则，并向我们提出一个根本性的要求，即创建摆脱传统、使用粗俗“语言”（涵义）方式、同时能极大地作用于群众的新型艺术。当代文化以“技术主义”为标志，因此这种艺术也应该产生于技术之中。

早期的电影正是这样一种艺术。富于典型意义的是，电影在最初的年代（大约直到第一次世界大战前夕）就被视为庸俗、“低级”、只适合于芸芸众生的艺术。开始它仅仅在外省和都市郊区放

映。因被海报所吸引而进入影院的知识分子若是遇见另一位同行就会窘迫万分，而且两人都彼此揣度："怎么你也受到诱惑?"当时有谁能想到列宁格勒音乐学院的大礼堂会作为电影院用呢？这种情形在不同艺术及不同样式的演进中常常发生。

与其他艺术相比，电影显得粗陋简单，甚至庸俗不堪、有伤大雅。这门新艺术产生于照相的事实本身就破坏了通常有关创作的"高雅"观念。电影摄影机毫不恭敬地与旧艺术虚假的"手工技艺"相对抗，并在某种程度上宣告了它们（特别是戏剧）的陈旧过时。在受到传统庇护的艺术行列中，突然冒出个胆大妄为的新手，威胁着要把艺术变为简单的技术。电影放映完全是对戏剧演出的"降格"：穿着外套的观众就像是顺路拐进来的过客，毫无装饰的银幕取代了华丽的帷幕和舞台。机械的再现、机械的重复（一晚上两三场）、企业性生产等等，不一而足。大多数知识分子生活在旧的艺术文化的传统中，自然他们最初都不理睬电影，并视之为机械的粗俗作品，仅仅能满足"市井"口味。

毋庸赘言，是战争和革命加速了电影在大众中的传播进程。若是在其他历史条件下，电影恐怕就要经历更为长久和更为复杂的斗争了，顺便说一下。回想起来也很有趣，还在大战之前，象征主义衰退之际，戏剧理论家和导演就迷恋上"公众"戏剧仪式的观念①。剧院活动已显现出某种枯竭，为了挽救颓势，人们试图对"古代戏剧"、即兴喜剧等加以推陈出新。与"公众"观念一起出现的是恰能表明戏剧陷入危机的怪论——"为戏剧而戏剧"的提法（H·H·叶甫列伊诺夫），以及大量涌现的拙劣摹仿的剧目②。然而，不论

---

①参见索洛古布、切尔特科夫、卢那察尔斯基等人的论文集《戏剧论著》，1908 年版。

②Б·В·卡赞斯基，《戏剧方法：论 H·H·叶甫列伊诺夫的体系》，列宁格勒，1925 年版。

是观众还是演员，大家对戏剧的态度都越来越冷漠。

“公众性”的理想并未实现，而只成为戏剧衰退时代的历史特征，但另一种新型的、大众化的、独特的“公众”艺术却不期而至。它的公众性不仅表现在观众（“市井”）方面，并且体现于制作本身。作为一种综合形式和技术发明，电影周围聚集了大批不同门类的专家。在很长一段时间内，观众看到的电影是集体合作的果实，不搞任何署名，不标任何作者。

但是，这种“公众性”与象征主义者的理想相距甚远：它具有完全不同的性质。其实，就是电影“大众性”的概念本身也需要作系列限定。我们这些“电影诞生”的见证人自然倾向于把它稍稍浪漫化。但倘若能冷静地思考一下，就会马上明白，电影的大众性不是一个质量概念，而是一个数量概念，与电影的本性没有关系。它是电影成功的标志，一种纯粹的社会现象，这种现象受到诸多的与电影无直接联系的历史条件的制约。相反，电影就其本身而言，绝不像戏剧那样需求大批观众出席。只要有放映机，任何人都可以在家里看电影，因此，电影观众并非一定进入电影院。而且，当我们坐在电影院里时，实际上并没有觉得自己是观众中的一员，或是群众场面的参加者；反之，电影放映时的环境使观众觉得自己完全处于孤独之中，而这种感觉恰恰是观赏电影特有的愉悦之一。电影甚至不期待掌声，除非是给放映员鼓掌。观众的状况近似于独自沉思默想，他仿佛在观看什么人的梦境。每一种电影之外的微小声响都会使他恼火，并比在剧院里受到同样的干扰更为愤怒。邻座的交谈（譬如大声朗读字幕）妨碍他全神贯注于电影的进程。他希望自己旁若无人，单独与电影默默地交流，暂时变为聋哑人。

尽管电影具有多种“大众化”特征，但它仍然最适于成为室内艺术。当然，某些电影样式由于自身的性质而照顾了一般观众的趣

味，可是不能用个别样式的特征涵盖所有的电影。应该谨记，电影的“大众化”时代已经成为历史，那时，电影是为自己跻身于艺术之列、谋求社会经济效益而奋斗。现在常常有艺术实验片问世，这类影片并不面向广大观众。电影已经具备了某种非商业性的、艺术的，即多种风格流派的发展过程。与此同时，电影观众也养成了一定的欣赏旨趣，他们习惯于某些类型模式，并不愿轻易改变口味。这里显示出任何艺术都具有的复杂的双向关系。《卡里加里博士》这部影片对普通观众放映时，在欧洲各地都遭到了惨败。但在电影发展史上它却是一块重要的里程碑，以后有许多影片都受到了它的影响。基顿的影片《我们殷勤好客》再次提出了电影的喜剧性问题（主人公的喜剧行为与悲剧环境的对照），该片过分机巧，隐喻涵义过分复杂，因而反倒不能引起观众的热烈反应。而《胆小鬼》简单得多的滑稽风格自然更容易达到预期效果。巨大的商业成就在电影史上打下了“金色童年”的印记，但这已经是危机的前夜。电影正步入更为艰难、也更富于希望的青春期。而就是由于有希望，才值得提出一些繁复的理论问题来探讨。

三

我们所处的阶段是电影显现为一种新型综合艺术形式的阶段。电影摄影机的发明已使对戏剧综合体中的基本元素——可听见的话语的摒弃成为可能，并代之以另一种支配元素——可细察默观的运动。这样，与可听见的话语相关的戏剧体系就被重新改造。电影观众处于全新的观赏条件之中，读解过程也与戏剧截然不同：先从物象和可见运动出发，继而对其进行思索并建构内在语言。电影的成功在某种程度上恰恰与在日常生活中未能充分展开的新型脑力活动

有关。就艺术而言，我们这个时代可以说是使用语言最少的时代。作为一种时代的标志，电影文化与支配了上个世纪的书面和戏剧语言的文化相对峙，电影观众寻求语言的缺席，他们只想观看与揣测。

然而，如果称电影为“沉默的”艺术则是不正确的。问题不在于“沉默”，而在于没有可听见的话语，在于话语与物象之间所建立的新的联系。表情、姿态和话语相伴随的戏剧方式被废弃了，但表达情感的话语依然发生作用。电影演员拍摄时张口说话，于是在银幕上便产生效果。诚然，电影观众似乎变得又聋又哑（有关音乐的问题后面再谈），但这并没有消除语言的作用，而只是将其转化到另一个层面。英国的一家电影院里曾经发生过一桩著名的事件，一群聋哑人在看电影时抗议演员台词的内容，认为它与银幕上表现的场面不符。可见，对聋哑人来说，电影比戏剧更是一门“语言”艺术，因为戏剧表演的条件（舞台与观众有一段距离）使观众不能清晰地看到说话器官的动作。一般电影观众自然不去琢磨发音动作，但这种动作对于他仍然具有一定的意义，因为影片中的演员既不像聋哑人那样举手投足，也不是在演哑剧。如何处理银幕上说话时的表情问题，这是将来的事情，但无论如何不能把它作为电影拍摄之后的遗留工作。

但观众内心语言的构成是另一件更为重要的事情。对于研究电影规律（首先是蒙太奇）来说，极为关键的是承认电影的观赏与理解和内心语言的形成密不可分，这种内心语言把一个个孤立的镜头相互联结起来。没有这个过程，观众只能感受到电影的“不可理喻”性。电影观众必须进行串联镜头（构造电影语句和电影时段）的复杂脑力劳动，这种思维在日常生活中几乎不复存在，话语本身的明确性排除了其他的表达方式。观众需要不断地编排电影语句的

链条，否则他将一无所知。难怪有人觉得电影—思维活动很吃力，很累人，既不习惯又无快感。导演最关心的事情之一就是把每个镜头都“传递给”观众，使他能够推测出每个段落的涵义。换言之，就是让观众把情节运作转换成自己的内心语言；因此，构造电影时代就要考虑到这种语言。

电影要求观众具有某种特殊的推测技能，随着电影的日益发展，这种技能自然会愈加复杂。现在的导演常常使用象征和隐喻，它们的涵义直接取自流行语的意思。电影观赏伴随着持续不断的内心语言过程。我们已经习惯于一套固定的电影语言程式。在这方面任何细微的变动对我们的冲击都不亚于语言中新词的出现。电影不能被视为一种完全超乎语言的艺术。那些为电影的非“文学性”辩护的人们往往忘记了电影摈弃的是可听见的语言，而并非拒斥思想，即内心语言。研究这种语言的特征是电影理论最重要的任务之一。

与内心语言相关的是字幕问题。字幕是影片中必不可少的涵义加重符号。但是不能泛泛地谈论“字幕”，一定要区分它在影片中的类型与功能。电影中最令人讨厌并最格格不入的字幕是“叙述性”的、“出自作者”解释而非补充性的字幕。它们取代了按照电影艺术规律应该展现出来、由观众推测到的东西。因此它们正好暴露了电影剧本的缺陷或导演构思的不足。这种字幕不仅打断了影片在银幕上的发展，而且破坏了内心语言的流动，迫使观众暂时变为读者，去铭记“作者”用语言告诉他的东西。基于电影特点而适当插入的“对白”字幕则是另一回事。对话时银幕上出现的简短字幕是为了配合演员明确赋予特征的动作，是影片中完全合乎情理的元素。只要字幕按照电影规则来设计（这里，字体形象也至关重要），那么它们就不会取代其他的电影方式，也不会干扰电影思

维。字幕是观众了解对话的必要途径，但它本身并不能填充情节的空白，也未将叙事的“作者”引入影片，而只是补充和强调观众在银幕上看到的东西。

经验证明，喜剧片比其他影片更需要对白字幕，这些字幕往往明显地加强了喜剧效果。《犹太人的幸福》、《佐罗的记号》、《胆小鬼》等影片就是例证。这是由于喜剧本来属于一种思维现象，因此它与语言密切相关。喜剧片往往以不同状态的细节来构造，而这些细节只有借助字幕才能“传达”给观众。

无论怎样，只要电影不是哑剧的变种，并且一般又不排斥语言，那么字幕就是影片中完全合法的成分，问题只是在于不要把它变为文学式的描述，而要作为由摄影所发现的自然元素。

另外一个是电影音乐问题，它既与电影观赏方式有关，又与排除可听见语言的结果相连。这个问题甚至无人从理论上加以阐述，同时在实践中也几乎没有人提出疑问。可听见的语言被排斥了，于是就需要新的替代物，音乐在某些方面具有语言的功能，因而它承担了加强情绪的作用，伴随着内心语言的发展。但这远远未能解决电影音乐的性质问题和影片与其配乐之间的合理关系问题。这种配乐的原则应该或可能是怎样的呢？

在法国，“音乐片”的观念相当流行。譬如，L·慕西纳克在谈论这类影片时虽然词义含混，但却情绪激昂：“光的语言应该与旋律的语言结合起来；其节奏的相互配合、渗透及补充需要无比的准确与协调。”①饶有意味的是巴拉兹的说法与这种华丽的言辞形成鲜明对照，对于这个问题他倾向于另外一种结论：“值得注意的是，当没有音乐时，我们会立刻觉察到它的缺席，但在有音乐时，我们

①L·慕西纳克，《电影的诞生》，列宁格勒，1926年版，第50页。

却对之毫不注意。似乎任何音乐适用于任何场面……由于音乐能够唤起完全不同的视像，所以当这些视像与银幕影像过分接近时，只能起妨碍后者的作用。”巴拉兹对音画对位，即创作伴有独立音乐作品的影片寄予了更大的希望。

巴拉兹的见解中肯而正确。一部好影片紧紧地吸引着我们的注意力，使我们仿佛忽略了音乐的存在；但一部没有配乐的影片又显得贫乏无味，这是出于习惯还是受制于电影本性？我觉得，这个问题与我曾经谈论过的电影观赏的瞬间性和梦幻感有关。这种观赏特征要求给影片罩上独特的假定情绪气氛，而这种气氛如同空气的存在一样，既可能不为人觉察，又必不可少。电影观众的内心语言比说出来的语言更易变也更朦胧，而音乐不仅不干扰内心语言的流动，反倒有助于它的形成。内心语言不确定的建构过程与音乐的阐释相结合，组成某种统一的整体。还须指出的是，音乐在很大程度上能够将银幕所唤起的情绪转换为艺术的情感，没有音乐的影片往往给人留下恶劣的印象。由此可以断言，影片的配乐促进了内心语言的形成过程，而正是因为这一点，它本身的存在才不为人所觉察。

这个复杂的问题还包含着另一个尚不清楚的层面，即电影节奏及其与音乐节奏的协调方式的相关关系。那些乐于谈论镜头节奏与蒙太奇的人们往往玩弄隐喻，或者像议论建筑、绘画的节奏一样，空泛地使用“节奏”一词。当代电影还不具备严格意义上的（如音乐、舞蹈和诗歌所具有的）节奏，而只有一般的节奏性，它与电影音乐问题毫无瓜葛。诚然，镜头长度在某种程度上可能是构成电影节奏的基础，但这尚属未来，现在还难以说明。也许，随着电影的继续发展（从少年时代进入青年时代），电影节奏的潜能会愈益清晰地显露出来，那时就可以不根据情节，而依照摄影来确定特殊的

节奏类型。这种形式（类似诗歌）很可能恰恰产生于电影配乐的制作经验之中。那时电影音乐问题也会更为明确，而目前它的作用正好是综合时期的典型特征。

四

总之，电影已经被确定为一门使用动作语言（面部表情、手势、体态等）的“摄影”艺术。据此它与戏剧展开竞争，并赢得了胜利。而电影观赏的条件是这一胜利的根本保证：电影观众能够看清细节（面部表情、物象等等），并且如在想象中那样轻易地更换位置，因此可以从不同的侧面、不同的角度以及不同的明暗条件下观看面前的人与物。电影以在银幕上展开的运动战胜了戏剧，从而使它变为“可爱的古董”。戏剧必须重新认识自身，它已不再是一种综合形式，而只是一门分离出来的个别艺术，戏剧演员的语言和形体应该摆脱对其他艺术的摹仿。

作为一种综合性艺术，戏剧的重大缺陷在于舞台的固定性，以及与此相连的观赏角度和景别的固定性。这一缺陷只能在戏剧表演中得到有限的克服。戏剧表演（表情、姿势、布景、物体）的观赏效果必然会遇到固定舞台与观众距离的问题。戏剧几乎不可能为观众提供表演的细节。由于表情和姿势的展现过程受到束缚，演员即便有出神入化的天分，也不能充分地发挥出来。同时，舞台的固定性只能使演员在一面布景前表演；这就大大限制了剧作家，并给戏剧艺术语言的运作带来了某种异质的、多余的和静止的成分。戏剧中的物品扮演着完全被动的角色，它们只是表演的旁证或监督人。观众对它们的存在感到厌烦和困倦。戏剧空间的分割（利用灯光的明暗）与旋转舞台的使用都不能改变问题的性质，而不过是对电影

的可怜摹仿。属于电影本质的东西在戏剧中就显得粗陋笨拙，就像是愚蠢的人拼命表现聪明一样。显然，戏剧应该走另外的道路，把舞台变为适于演员活动的场地，废弃固定动作“地点”的戏剧空间，也就是说，重新回到莎士比亚的戏剧原则。

电影消除了戏剧舞台的固定性问题和它与观众之间的距离问题。银幕是个虚设的点，它的固定性随时都可能被打破。演员与观众之间的距离不断变换调整，确切地讲，这种距离根本就不存在，存在的只是比例与景别。演员的面部可以极度放大，使任何细微的肌肉运动都历历在目；只要是影片的情节需要，观众就能够看到姿态、服装及布景的每一个细部。动作空间、场景局部、观看视点（侧拍、俯拍等）等元素都在不断地变动，而不会消极地等待。这些技术上的特性使电影不仅成为戏剧的竞争对手，而且成为文学的竞争对手。在电影发明和蒙太奇确立之前，文学是唯一能够展开复杂的情节结构、平行地叙述故事、任意地改变事件地点、突出地强调细节特征的艺术。现在，与电影相比，文学的这些特权已有许多丧失了垄断专利：电影在这一范围内的发展显示出极大的优势。文学与戏剧一样，滋养和促进了电影的生存，同时却失掉了自己原来的地位，并在自己的未来演化中必须考虑另一种新型艺术的影响。

如果说上述内容注意到了电影与形象艺术之间的联系（这是需要专门探讨的课题），那么当代电影似乎已被证明为是一种综合形式。电影确实以各种方式触及所有旧的、个别艺术的体系，并且在脱离它们的同时对其未来的演变给予了决定性的影响。我们面对着一种新的事实：摄影和蒙太奇使视觉形象运动起来，而这一点正是其他任何艺术都无法企及的。这种性能的前景远远未能充分显示出来，但目前已经迫使其他艺术聚集在它的周围，并为它提供方便。

体现不同的素材处理方式或某种“偏重”的影片风格也开始逐渐形成。但它仅仅初露端倪，而理论几乎还没有触及这个问题。

人们常常提到电影的“自然主义性质”，认为这是它独有的特长。这种以肤浅的概念所表达的看法模糊了电影作为一门艺术的特殊规律，因而是简单幼稚的，对之应该予以反驳。在早期阶段，甚至连电影的“语言”手段也尚未确定时，电影自然不了解自己的艺术潜能，因而仅仅关心制造幻象与贴近“自然”。以后，随着电影摄影机被当作一件工具来使用，最“自然主义”的、未脱离纯粹照相原则的全景镜头就失去了原来的意义，电影开始摆脱原始自然主义而发展自身的假定性，如特写、叠化、俯拍、仰拍等等。

“上镜性”原则规定了电影特有的和假定的基本性质。从此，“现实的变形”就像在其他艺术中一样在电影中取得了应有的位置。摄影师手中的机器已经如同画家笔下的颜料。一种情景用不同的角度、不同的景别和不同的光线拍摄，就会获得不同的修辞效果。近来，实地拍摄逐渐被摄影棚所取代，原因就在于实景妨碍影片保持确定的修辞基调。导演不仅关心影片的整体结构（剪辑），而且关心镜头内部的结构，遵循地道的造型原则——对称比例、总体线条、光影分布等等。只要说到电影修辞和镜头结构，那就意味着声名狼藉的“自然主义”只是众多风格中的一种，而且，它的假定性丝毫也不少于其他艺术样式。“类型化”的需求和与此相关的电影演员问题（演员与“真实性”问题）的出现绝不是因为电影具有自然主义特性，而受制于电影表现的方式：特写镜头和上镜头性使电影化装不能像戏剧化装那样浓烈，因此产生了迥然不同的表演原则。

总之，电影中的自然主义与文学戏剧中的自然主义一样，都不能排除假定性。的确，电影技术能够把自然摄入影片，而戏剧则望

尘莫及。电影导演可以有自己的“记事本”，其中存有顺手拍摄的某些生活场面，以便在剪辑影片（如“风俗片”）时灵活使用，但他必须像作家那样，让零散的素材服从于影片整体的修辞特征和风格构想。

五

在考虑一部影片的修辞风格时，镜头特点（景别、角度、照明、光圈等）与蒙太奇类别具有决定性意义。我们往往把蒙太奇视为“情节合成”，其实它的基本功能在于风格。蒙太奇首先是镜头体验或镜头组接系统，是影片特有的一种句法。

情节构造本身是由剧本、甚至由本事所决定的；如果说它也取决于蒙太奇，那么就是指蒙太奇通过交叉线索、固定节奏、特写镜头等方式赋予它某种修辞色调。电影有自己的语言，即自己的修辞和技巧。当然，我使用这些术语并不想把电影拉向文学，而是基于一种完全合理的类比，如同说“音乐语言”、“音乐句法”一样。电影观赏特有的内心语言现象使我能充分地使用这类术语，并且无损于电影的本性。

C·季莫申科[①]试图“列举”全部蒙太奇手法，并对它们做出“描述”。但在列举和描述（如果这甚至是用总括的形式）之前，应该阐述蒙太奇理论，然而季莫申科的著作中找不到这种理论。在他开出的清单中（列有15种手法），首先把诸如“对比”这类纯粹的修辞方式与具有其他涵义的手法混为一谈。其次将蒙太奇作为“镜头组接”原则和方法的问题完全置于一边。譬如，“场景

①《电影艺术与影片蒙太奇》，列宁格勒，1926年版。

变换”既不是手法，也不是蒙太奇，而是电影摄影机和银幕所提供的一种技术可能，它和“拍摄角度的变换”或“镜头景别变换”负有同样的功能。它的变化同时取决于电影样式和导演修辞特征，而蒙太奇是运用它的具体方法。如何从一个场景换到另一个场景，从一个事件转向另一个平行对照的事件，这是影片情节发展要求的场景转换的基本蒙太奇问题，也是修辞（逻辑）与论证的问题。

我们在每一部影片中都可以看到场景转换，但不同的导演对之有不同的处理手法与不同的蒙太奇方式。

一部影片的进展构筑在时空组接的原则基础之上，电影的运动性赋予导演自由变换场景、景别、视角和节奏的权力，同时提出文学和戏剧所没有的对时空连续性的要求。这种电影独具的特征曾被巴拉兹恰当地称为“视觉连贯性”。他在谈到从文学作品改编的影片时说到呆滞和跳跃。用文字形式构思的故事往往缺乏电影所不能忽略的元素，其语句、概念及思想的表述都不依赖于时间框架。而电影画面则体现着具体的现实性，并仅仅存在于现在时态……因此电影，特别是表现精神活动的电影，必须保持时间的连续性和完整性。

这里，导演遇到了他必须设法解决的“材料阻力”：电影要求具有某种用孤立的成分给观众造成时间感，即情节连续性的蒙太奇。可这不是戏剧中的“时间统一律”，而是各种元素之间的时间联系。在此，每一种元素都可以被任意地缩短或拉长（蒙太奇的节奏效果之一）——电影在这方面显示出极其丰富的结构潜能，但是，每一种后面的元素必须与前面的元素保持某种时间联系。所以，电影中的相连镜头往往被看作先后镜头，这是电影的普遍规律，导演只能服从于它、利用它来建构时间、制造连续性的幻觉。

如果剧中人正在走出房屋，那么下一个镜头就不能表现他进入

房屋，否则会造成时空冲突。这里需要摄制所谓的“过场镜头”，缺乏经验的导演往往因在这类镜头中塞入多余和乏味的细节而拖累整部影片。正是在这些地方体现导演的机智与创造力，显示蒙太奇剪辑的技艺，因为受材料性质制约的必然性已被当作修辞手段来使用（诱导观众，并使他们感觉不到“规律”的作用）。

如同在其他艺术中一样，所有这些制约都是相对的，并在适当的条件下能够转变为新的可能性。当然这只能在固定的修辞和样式基础上完成。在艺术中可以打破常规，但却不能简单地超越常规。倘若不去积极地运用，那么就应该提出否定的理由。

由此，我们得出了蒙太奇是电影修辞学的结论。我认为，这个问题的现实意义就在于我所说的电影观众的“内心语言”和镜头组接规律（“视觉连贯性”和组接逻辑）。季莫申科回避了蒙太奇原理问题，因此他在对蒙太奇方式整理分类时就不可能做到条缕清晰。譬如说“对比”，这是场景转换时的一种独立现象，即具有纯粹修辞性能的蒙太奇手法之一。而季莫申科在自己的书中却这样来论证：“一个饱餐后的美国富翁坐在舒适的椅子上，随后换监狱镜头：一个犯人坐在电椅上，他曾是这个富翁工厂里的工人。接着富翁按下电钮，豪华的吊灯发出耀眼的光芒，而对比的镜头则是狱中有人按动电钮，电流击穿了工人的身体。”他的“例举”体系把“场景转换手法”和“对比手法”混为一谈，并认为这二者都与“情节建构”有关。其实，无论是由于场景转换的需求（如果这取决于情节的进程），还是出于意识形态的目的，对比手法的使用都是一种修辞意义上的考虑。问题就在于手段的涵义受控于它的功能。

对上述的时间连续性需要补充说明的是，它与保障情节双向发展的平行蒙太奇并不矛盾。这种故事线索的同时性也不是文学中的

同时性。在文学中，当作者的笔触从一些人物转到另一些人物时，他便写道："正当……的时候"等等。文学中的时间完全表现为一种假定性的联系——它仅仅被指示出来，因此作者在叙述故事时可以任意对其进行处置。而在电影中，同时性就是连续性，它只能通过平行线索的交叉（我有意使用这些术语，但与几何学中的平行线概念不同）来展现。一种连续性的中断往往是为了接应另一条线索的出现，这样不仅造成了连续性的幻觉，而且以不同的方式建构了时间本身，进而说明它同时与空间相关。由于涉及节奏问题，有关这个论题的细节我将在阐述电影复合句的章节中继续探讨。

现在我们要转入狭义的电影修辞学问题，即电影句法问题（电影语句的概念、电影复合句的剪辑）和电影语义学问题（电影的表意符号、隐喻等）。

当然，这些问题需要对构成影片的不同材料进行专门研究，而这里我几乎仅限于提出有关的论点。

六

任何时间艺术都必须具备一种分解性，因为它在某种程度上已经成为特定的"语言"。从构成材料自身性质的细微成分中可以把握那些能够切实感受到的、已有确定意义的结构元素。例如，诗歌中的韵脚是机械而抽象的分解，尽管它们也参与诗歌的构造，但在欣赏过程中发生作用的却是用富于节奏的重音进行组合和对照的元素群。

在电影中，我们应该区分电影胶片和它在银幕上的放映。胶片具有可理解的机械分解性。它由一系列35毫米宽的方格（画格）组成，每一个单独拿出来的画格都是现实中连续运动的一个极小部

分。在这一意义上（即不能在银幕上被感受）它是机械、抽象的分解，而不具备明确性。这正是电影的技术基础，没有它电影就不可能存在。

同其他艺术一样，电影的生存与发展也取决于自身特有的、人为的、假定的，即某种派生的性能。这种性能产生于把现实转化为电影素材的过程之中。由于人为地将运动分解为抽象的成分（画格），所以当它在银幕上重新组合起来时已经失去了原来的自然形态，而依从于电影的规则。电影的创造受制于构成其派生性的两种，即技术手段（源于电影摄影机的性能）和心理生理手段（源于人类视觉的性能）。前者分解并割裂连续不断的现实；后者则使众多单个照片的运动产生连贯的幻觉。

因此，画面在胶片上的割裂存在恰恰是为了在银幕上融会成统一的运动。换言之，胶片上的（摄影）画面对于观众来说是一种虚幻而抽象的电影原子。由此便产生了电影术语“画格”（镜头）的双重涵义：胶片画格与蒙太奇镜头。前者以孤立的状态存在于胶片之上，而后者则由季莫申科定义为：“两个接合点之间的过渡片段，是从一个角度和一种景别拍摄的独立画面。”

显然，对电影话语分解具有重要意义的不是摄影画面、不是胶片画格，而是蒙太奇镜头，因为只有它才被看作现实的元素。正是这些彼此联系的蒙太奇构成了镜头组接体系，而这个体系同时也是电影修辞学中的一个基本问题。看来，这个体系应该按照电影观众内心语言的构成方式来区分不同的成分。蒙太奇就是蒙太奇，而不是个别片段的简单组合，它的原则是建构有意义的段落并把它们连接起来。这种连接的基本单位也就是电影语句。

如果把“语句”一般地理解为某种基本成分，某种能被切实感受到的（语言、音乐等的）生动材料的片段，那么就可以把它定义

为重心聚集的元素群。譬如，音乐语词是由围绕节奏的旋律重音或和旋律重音相关的音组合而成，相对而言，前面的运作只是奠定基础。在电影中，不同摄影景别和角度的组合就起着类似的作用。

电影里有三种基本的运动形式：与观众平行的运动、面向观众的运动和背对观众的运动。第一种可以称之为全景式运动，它具有一般特性，并非电影所独有。这种运动在电影早期（“风光片”阶段）曾占统治地位。那时一切都用全景镜头展示，蒙太奇手段尚未形成，电影仅仅是活动照相，并不比幻灯原理走出多远。随着电影胶片转换为影片，蒙太奇的意义也被确定下来，它不仅是情节发展的形式，同时也是修辞（镜头组接）形式。电影话语的建构及其特有的语义学需要塑造重点成分，并通过对它们的强调编排出电影语句。从而，景别和视角的修辞作用也得到了确定。

纯技术性的摄影手段是电影话语的分解手段。全景镜头仅仅被作为电影语句的导向因素、一种老式语法概念中的“地点或时间状语”保存下来。近景和特写构成重点成分，它们是电影语句中的主语与谓语。特写是景别运动（从全景到近景再到特写，或者依照相反的次序）的核心，是修辞的重点——这些就是建构电影语句的基本法则，当然也可以偏离这一法则，就像任何艺术可以偏离任何法则一样。这里还包括摄影角度的变换（作为一种副句），它给电影语句引进了补充重点，譬如，先是全景，然后是近景，接着又从另一个角度（俯角）拍摄同一个场景等等。

现在是否能够拟出几种电影语句类型？当然这需要更为详尽的分析，对个别镜头甚至应该进行实验性研究。抽象地分类很难取得具体成效，但还是可以略加评述。电影语句的长短对于观众具有十分现实的作用。电影语句的蒙太奇既可以拉长又可以缩短。有时全景镜头负有重要涵义，它的延续造成了冗长、发展缓慢的印象，有

时又由急促更迭的近景和特写构成话语，以营造跳跃或紧凑的气氛。此外，电影语句修辞结构的根本性差别还取决于不同镜头的变换。即或者从特写展示细节到全景式的扫描，或者从全景推回特写。前一种情况仿佛是从列举到概括——观众并不清楚整体，只是注视着细节，开始只能感受它们的影像及其直观意义：如高高的围墙，巨大的城堡，被锁链拴住的狗。当全景镜头出现后，观众才知道：这是一个森严的老式商人庭院。在这种类型的语句中，观众只能在全景镜头之后来回味细节。换言之，这是一种逆向电影语句。其特征不仅在于镜头的次序，而且在于细节所应载负的特殊语义的象征意味，只有当结尾的重点出现之后，观众才能推测到它的涵义。这种语句的蒙太奇建立在推理原则的基础之上。后一种情况是从全景到细节的正向型电影语句。观众似乎在逐渐接近画面，并随着镜头的推移越来越多地知晓银幕上发生的事情。也可以说，第一种电影语言近似于描述体，而第二种语句则近似于叙事体。倘若需要把观众带入特定的氛围，那么在影片开始的时候就应该将这两类语句鲜明而连贯地展现出来。

总之，基于景别和视角变换的蒙太奇镜头通过重点成分组合起来，就构成电影语句。而电影语句的修辞类型又取决于蒙太奇手法。

七

现在我们从电影语句转向语句连接和复合句构成的问题。镜头运动只要一开始，就会要求按照时空连续性原则进行有意义的组合。当然，这将涉及连续性的幻觉问题，也就是说，必须在银幕上建构观众需要感受到的时空运动。在电影中，时空关系的主要作用是涵义组合，没有它观众就不能理解镜头的运动。

戏剧中的时空意义完全不同——这是因为戏剧只具有单一的和静态的时空关系。在这方面，戏剧比电影更加倾向于“自然主义”。戏剧中的时间是消极的，它只是简单地符合于观看时间。虽然剧作家能够加快剧情节奏或在一幕戏里塞进超过现实可能的大量事件，但这只能在观众像读者那样既不注意时间、也不在乎情理的前提之下完成。戏剧不可能提供假定的连续性，因为戏剧的时间是被填充的，而不是被建构的。在剧情进展过程中，如果剧中人需要坐下来写信，那么他只能在观众的注视下进行这件事情——电影导演用以建构电影时间的平行情节线索在戏剧中只能部分地使用，而且其功能也完全不同。戏剧中的“时间统一律”实际上不是时间问题，而是情节问题。但电影中的情节就能够任意地把握时间（一年、多年、一生），“时间统一律”的蒙太奇问题（不同线索的时间连续性）正是时间的建构问题。

电影中的时间不是被填充的，而是被建构的。通过更替场景、改变景别与视角，导演可以减慢或加快情节节奏与影片本身的节奏（蒙太奇），从而造成独特的时间感。格里菲斯影片的结尾效果声名昭著（《党同伐异》、《两个孤女》）——情节进展的速度慢得近于停滞，而蒙太奇的节奏却快得近于疯狂①。由此可见，电影中有两种节奏，即情节节奏和蒙太奇节奏。这两种节奏的交叉构成了独特的电影时间。它们既可以相互吻合又可以彼此交错。例如，影片《鬼轮》的开端仅限于展现和交代（“阿芙乐尔”号的水手走向肖林结识瓦利亚的人民议会厅），剧情推进异常舒缓，只是一一展示空间物象（铺有铁轨的滑梯，转动的车轮），但表现这些细节的蒙太奇却快速变换。

---

①见巴拉兹与季莫申科（《电影艺术与影片蒙太奇》第42—44页）的评述。

电影中的时间与空间密切相关（巴拉兹对此使用了一个特殊的复合词——时一空）。在戏剧里，演员退场走出舞台，也就离开了唯一的戏剧空间，舞台变为“空白”。但如果这幕戏尚未结束，那么就应该有另一个演员接替他上场，并至少要等到他回来。由此可见，上场与退场的吻合是典型的戏剧蒙太奇，也是必要的戏剧程式。换言之，戏剧空间与时间同样被动，它并不参与剧情的发展进程，而只是起补充作用。电影观众则必须有空间意识，对他来说空间超然于角色而独立存在。戏剧演员不能离开舞台，因为舞台后面是一片空白，对观众来说只是一种虚无的空间；而电影演员则置身于无限的空间之中，他在其间可以自由地走动。假如他走出家门，那么即便是超越电影时间的局限，观众也能够看到他在另一个地点的出现。换言之，电影空间与其说具有情节意义，不如说更具有修辞学（句法学）意义。由此也可以看出“过渡”的必要性，但这不是“自然主义”倾向，而是电影特有的逻辑，时空连续性原则是它的基础。

这一原则也确定了组接电影语句的蒙太奇，因为它正好涉及了蒙太奇的修辞功能。电影复合句的类型当然可以多种多样，但它之所以被感受为某种封闭的片段，恰恰是因为构成复合句的镜头运动与时空连续性相关。当改造和组接个别的时空元素（电影语句）时，最终要对它们进行综合处理，以确立它们之间的涵义关系。在观众刚开始看一部影片时，他接收到的只是个别片段，但在两三个电影语句之后，他逐渐理解了角色之间的关系，情节发生的地点，人物动作的涵义，但这还是局部的了解。接着，就该让观众掌握构成以上蒙太奇元素之间的涵义联系。此刻，蒙太奇镜头在一个固定点上交会，这种交会将揭示前面个别片段之间的相互关系，中断它们的发展，以构成一个电影复合句型。作为尾声，特写镜头具有特殊的作用，它类似于音乐中的“延长记号”，这时时间的流动仿佛

停顿，影片屏住了呼吸，观众陷入了沉思。

从电影复合句的这种一般特征中可以看出：其蒙太奇修辞的基本问题在于从一个语句转向另一个语句的契机。情节本身不能解决这个问题，因为它与蒙太奇节奏和时空关系无关。蒙太奇的修辞和样式恰恰表现于导演组合情节元素关系的方式。这里首先产生了平缓的蒙太奇和急速的蒙太奇。前者将电影时间打碎，把细碎的成分按顺序联结起来（例如，以日常生活细节或多种视角来展示一种情景）；后者则追求“一闪而过”或“转瞬即逝”的效果，用简短的胶片表现瞬间时刻。这是电影句法的一个内容，而另一个内容就是导演的过渡方法。

电影的每个情节都是零散而跳跃地展现给观众，其中许多环节根本没有在银幕上显示出来，因此跳跃之间的空白要用内心语言来填充。为了建构这种语言，使观众得到完整与合乎逻辑的印象，跳跃就必须具备明确的联系，而过渡必须有充分的缘由。某些剪辑严重地损伤了毛片，蒙太奇凌乱而破碎，以致使观众无法形成任何内心语言，最终什么也不明白（例如去年秋季上演的维纳·克劳斯的《杂技的孪生兄弟》以及更早的阿斯塔·涅尔森和赫马拉的《没有欢乐的街》）。假如人物要从一个地方到另一个地方去，那么导演就可以根据不同的修辞构思采用不同的表现方法：或者展现他在路上的细节，或者跳过某些时刻，用其他情节来代替这些省略。蒙太奇往往建立在这些替代之上，它的运动常常呈现出多线状。时空连续性的幻觉不在于真实的连续性，而在于与它相仿的替代物：例如，这里是一家人吃午饭，而那里却发生着另外的事情。平行情节线索的运用正是依据运动的同时性原理，所以，它们作为时间的吻合而在观众的内心语言中融会。

但这里还包含着契机问题，即应该在何处中断旧的线索和以何

种方式过渡到新线索的问题。也就是说，为了使必要的过渡转变为合理的修辞，应该用什么样的逻辑关系来把电影复合句的平行线索或其他片段联系起来。

关于这个问题，我在前面谈到季莫申科的著作时已经有所涉及。对比、巧合、比拟等手法于此都有意义。这个领域里的花样层出不穷，但组合乃是普遍的基础。虽然有时会插入字幕说明，但这种情况恰恰最不需要字幕。将复合句的成分联系起来的手法就是蒙太奇的基本修辞问题。

我将停留在这个结论之上，因为进一步的论证还需要实验性的研究。当然，这必然要遇到影片样式多样化的问题，在此我尽量不予涉及。

八

最后我要论述（当然是一般性地论述）电影语义学的基本特征，即电影给予观众的、使之把握银幕事件涵义的那些信号的问题。换言之，就是关于影片元素如何“传达”给观众的问题。

我已经说过，电影观众必须推测许多环节，归根到底，电影和其他艺术一样，也是某种独特的寓言体系（因为它往往被当作“语言”来使用）。电影的主要特征是无须借助可听见的话语，而通过摄影语言展现在银幕上面。导演、演员及摄影师的任务是“不出声地说话”，而观众的任务是把握和理解其涵义。这既是电影的巨大优势，又是电影的重大难题，摆脱这种困境需要有特殊的才智和专门的技术。

电影语言类同于其他任何语言，也具有约定性。面部表情和形体姿态的积累正是构成电影语义学的基础。这些表现方法取自日常

生活，因此能够从银幕上“直接”理解。但是，这些方法远远不足以构成一部影片，而更为重要的是它们本身就具有多义性。此外，电影和其他艺术一样倾向于发挥那些日常生活不用的语义元素。电影不仅具有自己的“语言”，而且还有自己的“行话”，这些“行话”对于外人是很难理解的。

一个孤立的姿态或表情就像从字典中单独拿出来的词汇，多义而含混。梯尼亚诺夫在分析诗歌语义学时提出的主次涵义符号理论也完全适用于此：“单词没有确定的涵义。它是一条变色龙，它不仅在不同的时刻具有不同的意味，而且有时还显出不同的色调。严格地说，抽象的‘词’就像一个小圆环，每一次都要根据它所处的词汇体系和语言环境功能来重新填充涵义。它就像这些不同的词汇和功能体系的一个横剖面。”①

这些思想也完全适用于电影语义学研究。个别的摄影照片就像是从“字典中”拿出来的电影单词。一张未放入“句子”里的照片没有“泛本文”关系，因而脱离任何“词汇结构”，其词义贫乏而抽象。一些摄影师在拍摄时惯于使用“涵义表情”的老套语言，就是因为此时既无语义目的，又无“泛文本”关系。照片的橱窗是一部“字典”，而电影剧照的橱窗则是语录集。比较一下观影前后对这些剧照的印象是非常有趣的：在看电影之前你只是猜测这些个别场面的一般涵义——“他们在接吻”，“一个人跟在另一个人后面”等等；当看完电影后，剧照已像出自熟悉著作里的语录那样生动鲜明——因为你不仅了解这画面，而且还知道其“泛文本”关系。

综上所述，我们可以得出这样的结论：电影里既有镜头语义学，又有蒙太奇语义学。单个镜头很少显露自身的语义，但镜头复

①梯尼亚诺夫，《诗歌语言问题》，列宁格勒，1924年版，第48页。

合结构中某些恰恰与上镜性相关的细节可能具有独立的语义作用。然而，蒙太奇依然是语义学的基本核心——因为正是它给镜头增添了一般涵义之外的情感色调。人们都熟知这样的例子：在重新剪辑一部影片时，同样的镜头被置于不同的蒙太奇“泛文本”关系中便能获得全新的涵义。一个镜头既可以用于纪录片（纪录片中只表现镜头语义，因为蒙太奇在此不承担独立的表义作用），又可以用于故事片，但它的涵义将会完全不同，因为这时它已进入蒙太奇语义学。从胶片画格到蒙太奇镜头，电影始终是一种序列艺术①：各个镜头的涵义只能通过彼此的先后关系逐步揭示出来。负载这些涵义的基本符号极不稳定，它们是作为电影里的涵义编码而被创造出来，有经验的观众已经不会过多地注意它们。

电影的序列具有独特的性能，这是因为蒙太奇所提供的不是完整的序列，而是间断的序列。譬如，电影展现面部表情和戏剧完全不同。戏剧演员的表情与他所说的台词同时出现，表情是台词的伴随物；他不仅在关键时刻做表情，而且要连续不断地表演。戏剧演员必须做出完整的表情，而电影演员则大可不必如此。电影里没有本来意义上的表情，只有个别的面部神情、姿态、手势，用以作为某种涵义的符号。正因如此，电影表情才既比戏剧表情丰富，又比戏剧表情贫乏，它完全属于另一个层面，受控于另一种表现法则。卓别林和基顿的表情手段只在电影中富于语义效果，因为它们与特写镜头以及其他蒙太奇特征联系在一起。舞台表情搬上银幕就会被斥为“过火”，因为它基于完整表现的原则，对电影来说显得过分琐碎。电影表情更具有静态特征，电影的运动性主要体现在蒙太奇；电影推崇涵义明确的面部表情和演员的类型化，而匠气十足的

①梯尼亚诺夫，《诗歌语言问题》，第40页。

表演既不重要，也不需要。我们在银幕上看到的是闪烁跳跃的瞬间；它们应该照原样留在观众的记忆里，是影片的“泛文本”关系和蒙太奇语义赋予了它们更加细微的涵义。

这里还有个一般性的问题，它涉及导演为影片作注释的方式，即影片必须具有的“出自作者之口”，但又超乎于情节之外的某种表述。最简便的方法是用字幕做注释，但现代电影已经在尝试新的手段。我指的是电影中的隐喻，这些隐喻有时甚至带有符号性质。从语义学的角度看，将隐喻引入电影特别令人兴奋，因为这样就再次肯定了内心语言的现实意义，证明它不是电影观赏过程中的偶发心理因素，而是电影本身的结构元素。电影隐喻必须依赖于语言隐喻。观众只有在自己的语言储存中找到相应的隐喻表述时才能理解电影隐喻。当然，电影在未来的发展中可能形成独特的语义表达范式，它们将成为构造电影隐喻的基础，但是，原则性问题并不会因此而改变。

电影隐喻是语言隐喻的视觉表现。自然，只有流行的语言隐喻才可能成为电影隐喻的素材，因为观众熟悉它们，并能轻而易举地理解它们。例如，“衰落”一词通常被用作走向毁灭的隐喻，因而才可能有《鬼轮》中的隐喻：水手肖林来到一家有台球桌的小酒馆，在那里他的球落入了网兜。这个插入的段落使观众领悟到：它的涵义不在情节性，而在于注释性，它表明主人公开始“走下坡路”。再如《外套》中的一个场景：阿卡基·阿卡基耶维奇和“大人物”同在一个情节段落里，而摄影角度则不断改变，时而用仰拍表现阿卡基耶维奇对“大人物”的崇敬，时而用俯拍表现“大人物”对他的斥责。这种“仰角—俯角”的隐喻就取自语言中仰视与俯视的涵义。顺便说，这个例证使人有理由认为，电影隐喻的前景不可估量，因为它可以凭借视角、照明等多种手段。

这个问题中最有意思的是语言隐喻并没有超出纯语义学的范

围，除非作者有意使它具有滑稽意味。人们不止一次地指出：语言隐喻是文学中最拙劣的手法（如马雅可夫斯基）。电影隐喻似乎是语言隐喻在银幕上的完整体现，那么为什么它能够受到严肃的对待呢？显然，问题在于电影自身。首先，它超出了语言范围，具有电影的动机，其次，依据镜头画面构成的观众内心语言不体现为精确的语言表述。在此可以得出一个相反的关系：如果说只有当读者的意识中出现了清晰的视觉形象时语言隐喻才会被接受（即字面涵义被隐喻涵义所覆盖），那么也只有在观众的意识中出现了完整的语句时电影隐喻才可能被理解。

关于电影中约定俗成的语义符号也许还有更多的内容值得探讨（如叠化、虚化、强化等等），阐释它们可能涉及被重新赋予隐喻涵义的语言范式或观众已经习惯的摄影造型模式。但是，对此应该进行更为详尽的论述。电影语义学是一个新颖而复杂的课题，它需要专门的考察与分析。在此，我谨希望确立蒙太奇的语义学作用，强调电影隐喻作为语言材料在银幕上的意义，以引起人们的重视。

电影衰落了吗？[①]

[俄] 罗曼·雅可布逊 著

杨远婴 译

罗曼·雅可布逊（1896—1982 年），布拉格语言学学派创始人之一，文艺理论家，结构主义思潮的著名代表。《电影衰落了吗？》一文是他在 1933 年间短期涉足电影领域的果

①本文译自苏联结构主义和符号学电影论文集《影片的建构》一书，莫斯科霓虹出版社，1984 年版。——译注

实。当时某些青年先锋派理论家武断地认为，有声片的出现意味着电影的终结，只有声音的缺席才能充分体现电影隐喻的艺术魅力。雅可布逊不同意这种草率而简单的论调，并为此撰文进行理论阐述。

《电影衰落了吗?》可以说是建立宏大电影理论体系的一块基石，但由于雅可布逊当时在布拉格大学忙于哲学问题探讨，无暇过多顾及电影范畴的研究，因而未能将已经展开的工作继续下去，此文也就成为他浩繁论著中唯一评说电影的篇章。

“我们慵倦而冷漠”[①]。诗人的这一判决至今仍然有效。

我们正在参加建构一种新型的艺术。这门艺术发展迅猛，日新月异，它不仅摆脱着各种旧有艺术的影响，甚至开始反作用于它们。它建立了自己的规范与法则，尔后又任意将其毁坏。它逐渐成为有力的宣传教育手段，社会的日常娱乐形式：在这方面它超越了所有其他种类的艺术。

然而这一切却丝毫没有触及有关这门艺术的科学，收藏家们只是迷恋于昔日大师的创作或其他珍品；既然能够提出各种关于戏剧起源和史前艺术综合特征的神话假说，那么，有必要建立独立的电影艺术吗？而且，实际资料留下的越少，对不同艺术形式演变的重构就越引人入胜。在科研工作者看来，电影史研究似乎是一项过于平凡的业务，事实上，这对于他们来说更像是一种活体解剖实验，那时他们仿佛陶醉在猎寻稀世古董的快乐之中。此外，搜集电影艺术作品已经或即将成为考古学家的任务。电影艺术问世后的最初几

①普希金的诗句。

十年不久将“隐退为历史”。譬如，根据一位专家的考证，除去卢米埃尔的首批创作外，1907 年以前拍摄的法国影片现在已荡然无存。

也许电影是一种特殊类型的艺术？倘若如此，那么谁是它独有的对象？它用什么材料来造型？

苏联导演库里肖夫说得十分公允，现实本身就是电影的原材料①。法国导演德吕克不久前声称，影片中的人物不过是一个零件，一个物质世界中的分子②。但从另一方面看，任何艺术都与符号相关，而对于电影创作者来说，电影元素（单位）的符号性则已不是什么隐秘——库里肖夫同样强调，每一个画面都应视为符号或字母③。正因为如此，在电影论争中人们一再提到，隐喻涵义概念不仅包括电影语言，而且甚至包括含有主谓语的电影句式和补语电影句式（埃亨鲍姆）④，以及影片中的名词和动词单位（贝克莱尔）⑤等等。电影与现实对象直接相关和电影借助于符号，这两种说法是否彼此矛盾？某些研究者的答复是肯定的，他们援引符号艺术的特性，将电影排除出这一范畴，并因此而认为第二种说法是错误的。然而这一矛盾早已由圣奥古斯丁解决了。这位五世纪的天才思想家精细地区分了物体（tes）与符号（signum），他指出，物体与符号并存，符号的本质是意义，而物体可以作为符号来使用。正是这种视听现实，一旦转化为符号，就构成了电影艺术的特殊材料。

---

①库里肖夫，《电影艺术》，莫斯科，1929 年版，第 34 页。

②德吕克，《上镜头论》，1920 年版。

③库里肖夫，《电影艺术》，第 44 页。

④埃亨鲍姆，俄国形式主义者。

⑤安德烈·贝克莱尔，法国文学家。

对于同一个人，我们既可以说他是个“驼背”，又可以说他是个“大鼻子”，还可以说他是个“长着大鼻子的驼背”。我们议论的对象只有一个，但涉及的符号却各不相同。在电影中，我们能够从这个人的后面拍摄——展现他的驼背，然后将镜头转到正面——以显示他的大鼻子，或者再从侧面拍——使两个特征同时显现。从上述三种角度，我们得到了同一对象的三种现实、三种符号。在此如果我们用语言中的提喻法来说这个丑陋的人，可以仅提他的“驼背”或“大鼻子”。与语言中的提喻法相似，电影镜头也能够只拍驼背或鼻子。用局部代替整体——这是电影把物体转换为符号的基本方式。就此而言，电影剧本中所标示的“特写”、“中近景”、“全景”是极有意味的术语。影片是由景别不一的各种局部物象组合成的，同时，从景别的角度看，也就是由各种时空段落组合成的。这些局部物象依照连贯、类同与对比的原则而转换或并置，即影片遵循换喻式隐喻的定理（遵循电影构成的两种基本手段之一）来建构。德吕克在照相论中对光影功能的确认和梯尼亚诺夫在有关研究中对电影运动和电影时间的分析都鲜明地揭示出：任何一种世界表象在银幕上都转换为符号。

现实中的狗并不认同于绘画中的狗，因为一幅完整的图画已经形成一个符号，绘画所运用的透视法则是一种艺术方式或艺术手段。但同样一只狗会对它在银幕上看到的狗狂吠，这是由于在电影中我们与现实物体打交道，而狗没有意识到蒙太奇作用和银幕显示的物体所受到的符号修正。那些为电影作为一门艺术的资格而斗争的理论家没有区分影片与活动照相的差异，拒绝承认蒙太奇的作用，因而未能注意到这样一个事实，即在电影中有一个特殊的符号系统。他们就像是一些诵读诗句但却领会不了话语涵义的人。

全盘否定电影的人已经日见稀少，但他们的位置又由有声片的

批评者所填补。我们不时能听到“有声片是电影的终结”、“它实际上缩小了电影的艺术表现天地”、“有声片样式不可取”等论调。

对有声片的批评的失误在于过早地下结论。这类批评没有考虑到，电影史上某些个别现象可能是受严格历史局限的暂时现象。这些理论家们过分匆忙地把无声纳入电影结构特征的体系之中，于是便抱怨电影的发展有悖于他们的公式。这与其说是“理论的不幸”，不如说是他们用常规来抹杀事实。

他们轻率地把当时有声片的特征宣布为一般有声片的特征。他们忽略了不该把早期有声片与后期无声片相提并论。今日有声电影的特征在于对新科技成果的迷恋（有人说，凡是好听的就是好的等等），现在有声片正处于寻求新形式的阶段，这与第一次世界大战前的默片处境相似。当时，进入末期的无声片已经达到炉火纯青的境界，它正经历着经典创作期，也许，正是这种经典性和人为的规范孕育了导致它衰亡的原因和革新的必然。

很多人认为，有声片以一种令人忧虑的方式使电影艺术贴近了戏剧。这就是说，有声片如同在本世纪初“电气剧院”时代那样，使电影和戏剧重新靠拢。有声电影确实缩短了它们之间的距离，但恰恰是由于这一点，电影才获得了更大的自由，因为银幕上的言语和舞台言语具有本质性的差别。在默片时期，电影一直只与视觉现象发生关系，而现在它不仅利用视觉世界，同时也利用听觉世界。但戏剧的实体却是人物的表演形式。电影中的言语显现为某种特殊的音响现象，它伴随着苍蝇的嗡嘤，小溪的潺淙，机器的轰鸣……舞台上的言语则是人物行为举止的构成元素之一。爱泼斯坦曾说，戏剧和电影的表现手段就其本质而言是互不相同的。这一思想在有声片时代依然恰如其分。为什么在舞台上有旁白和独白，而在银幕上却没有？这是因为内心独白属于人物表演方式，而不是某种声音

现象。正是由于电影言语是一种声学事实，所以在电影中才不可能出现角色之间彼此听不见，而观众却能听见的“戏剧式絮语”。与戏剧言语相比，电影言语的特征在于它的随意性。批评家乌尔莫兹[①]在指责这种随意性时说：“在原来的默片艺术中，突兀地冒出抽风般的话语，随后又戛然而止，这种混乱破坏了表演的完整性，并使得打破无声越发显得没有道理。”他的指责是荒谬的。

当我们在银幕上看到人们谈话时，就能听到他们的话语或音乐，而不会枯坐在沉寂之中。电影里的寂静实际上意味着没有明显的声音或喧嚣；所以，寂静犹如言语、咳嗽或街道上的嘈杂，也是一种音响事实的体现方式。在看有声片时，我们把没有声音视为表示安静的符号。这只要回想一下影片《毕业考试之前》[②]中教室变得异常宁静的情节就足够了。声音从来都存在，而电影中的音乐往往用来隔离现实声音。它之所以能够起这种作用，是因为音乐的艺术符号与任何现实都不相干。默片在音响方面完全“与现实脱节”，所以它需要持久的音乐伴奏。音乐在电影里的中性功能是被一些研究者偶然发现的。他们这样说道：“我们在刹那间发觉音乐骤然停止，但当它鸣响的时候，我们却没有任何感觉。因此，实际上不论什么样的音乐都适用于每一种场合”（巴拉兹），“电影中的音乐只是为了无人理会而存在的”（拉明）[③]，“它的唯一任务是消除听觉，而使人全神贯注于视觉”（马尔丹）[④]。所以，不应把有声片中时而说话、时而奏乐的情形视为违背艺术原理的杂乱无章。正是由于鲍特和稍后的格里菲斯的创新，摄影机才开始运动，并启用

①法国音乐理论家，电影评论家，曾在20世纪初写过大量电影评论文章。

②《毕业考试之前》，1932年出品，导演Св·依涅曼，Вл·旺立拉。

③法国心理学大夫，20世纪20年代曾从事电影研究。

④瑞士音乐指挥，音乐理论家。

多角度拍摄的方法（出现了特写、中近景和大全景等镜头），有声片更替了默片完全排除声音的单调音响构成，为电影带来了新的多样性。在有声电影中，音响效果与视觉形象既可融为一体，又可相互对立：也许视觉形象不伴有本应同时出现的声音，也许这二者彼此互不对应（譬如，当我们还在聆听谈话尾声时，银幕上出现的已不是说话者的面容，而是该场景中的其他细节，或者干脆就是另一个场景）。这样就大大提高了电影的隐喻能力，同时也增加了蒙太奇片段的组接方式（如音响或话语的转换，声画分离等等）。默片中插入的字幕曾经是重要的蒙太奇手段，它们往往承受着连接过渡性景别的职能，甚至C·季莫申科在《电影艺术与蒙太奇：电影理论美学概论》（1926年）一书中也提到了这一点。电影以此保留了纯粹的文学结构元素，因而许多人都曾试图去掉影片中的字幕，但其结果不是过分地简化情节，就是减慢了叙事节奏。有声片的问世使删除字幕的构想变为事实。行云流水般的现代电影和不时被字幕打断的默片的差异有如歌剧和轻喜剧（歌舞剧）的差异。对景别进行纯粹电影组合的垄断时代已经到来。

如果人物先出现在一个空间，然后又出现在另一个并不毗邻的地方，那么就应该提及人物不在银幕上的时间，即两次露面之间的时间间隔。为此，或者展示人物离开后的第一个空间，或者展示人物出现前的第二个空间，甚至还可能插入另外的画面：表现某地正在发生着的该人物未介入的事件。这一规则在默片时代已广为运用，然而在无声电影中，插入诸如“当他回到家后……”的字幕即可连接上述两个场景。只有现在这一规则才得到彻底的运用。当两个场景的组接不依照连续性，而遵循类同或对比的原理（如人物在两个场景中处于同一境地等），或作者试图强调场景转换的急促性和场景之间的断裂时，才有可能回避这一规则。但是，在同一情节

范围内，镜头无根据地从一个对象转到另一个毫不相干的对象则是不容许的。如果出现了这种跳跃，那么第二个对象就被赋予重大的符号意义，以突出它对情节的突然侵入。

在现代电影中，一件事情后面所展现的只能是随后发生的事，而不是在它之前或同时发生的事。对往事的追溯仅仅限制在某个角色回忆或讲述的框架之中。这种情形与荷马史诗极为相似（影片中的补充性情节相当于荷马所谓的“空白保险”)。正如T·耶林斯基的概括，在荷马史诗中往往有两条平行展开的情节线索，它们或者被作为两桩具有逻辑联系的事件而交叉描叙，或者被舍弃其中的一条线索，但是如果不先把这一线索的轮廓勾勒出来，使读者易于理解，那就会产生不完整和不连贯的效应。毫不奇怪，有声片中的蒙太奇也完全置于史诗法则的影响之下。早在默片时期“线性”电影时间就已经初露端倪，但幕间字幕的使用使电影放弃了这一方式，因为它既可用“就在这时……”的词句标示同时发生的不同事件，又可用“在乡村中度过了青春年华”之类的字眼转回到往昔。

应当注意，尽管上述“线性时间法则”贯穿于荷马史诗的逻辑性情节结构之中，但并不见得适用所有的叙事作品，因此我们不能过分急切地为现代电影归纳创作规律。那些囿于个人公式，而又竭力追赶未来艺术的理论家，常常就像是想拔着自己的头发脱离沼潭的闵希豪生男爵。然而，确定哪些特征可能在以后形成较为明确的倾向，或许还是可以的。

一旦史诗手法的权威得到确认，经典影片的范例被人们烂熟于心，以致对摹仿者的话语技巧司空见惯，那么就会像通常一样，爆发出追求平淡的浪潮。现代电影的影像制作精雕细刻。而正因如此，电影工作者开始向往那种理性、冷静、平铺直叙的低调新闻体裁，并且越来越经常地放弃电影隐喻，排斥单调的细节组合。同时

他们开始热衷于纯情节结构的酿造，而在不久之前，几乎所有的人都不屑于此道。这只要回忆一下爱森斯坦那些几乎无情节的著名影片和卓别林的《城市之光》便足够了。在后一部影片里，可以看到本世纪初戈蒙的原始剧本《医生的爱情》的影子：一个驼背医生为一位盲女治疗，丑陋的他爱上了自己的病人，但却没有勇气表白；他告诉她明天要揭掉她眼睛上的绷带，他确信她已经康复，但想到她会因看见一切而离去，便无比痛苦，因为他深信，她将蔑视他的丑陋，然而她扑上来拥抱他，并说："我爱你，因为你治好了我的眼睛。"接着是亲吻。终场。

为了抵制雕琢的影片制作和带有装饰意味的技巧，故意的疏漏、短缺和粗糙效果已经成为特殊的创作手段（譬如，天才的布努艾尔所创作的《黄金时代》）。浅尝辄止逐渐发展为一种普遍现象。在捷克语中，"浅尝辄止"和"没有文化"的说法包含着最强烈的贬义。然而在艺术史上，甚至在更大范围的文化史上，这样的艺术家所发挥的积极进步作用却是无可置疑的。卢梭就是其中的一例。

丰产之后，田地需要休耕。电影艺术的重心业已几经变迁。在那些默片传统曾经十分强大的地方，有声片的发展就步履维艰。捷克电影尚处于发育期（如同普赫迈耶尔①时期的捷克诗歌）。捷克的默片大都不值一提。但是当声音闯入电影之后，捷克影片开始赏心悦目。没有沉重的传统负担反倒可能进行充分的艺术实验。缺憾在这里实际上变成了优势。（此处只是在艺术史范围内谈论电影，对这个问题的深入探讨需要涉及文化史、政治史和经济史等各个领域。）捷克的艺术家利用了深厚传统的缺

①捷克诗人、哲学家（1769—1820年）。

乏，这几乎是捷克文化史特有的现象。如果捷克诗歌为悠久的古典规范所累，那么就很难出现卡列尔·玛赫[①]新颖奇特的外省浪漫主义。在当代文学中，难道有比开创新的幽默形式更为艰难的任务吗？苏联幽默作家在摹仿果戈理和契诃夫，盖斯特涅尔[②]的诗句是海涅讽刺诗的回声，当代英法幽默作品基本上是前人诗文的拼凑。无与伦比的施维克之所以能横空出世，关键就在于 19 世纪的捷克还没有形成幽默传统。

①捷克浪漫主义诗人（1810—1836 年）。

②德国作家（1899—？）。

第五章
爱森斯坦

爱森斯坦（1898—1948 年）是世界上为数极少的终生不曾中断过电影艺术实践活动的电影理论家。自拍出震撼世界影坛的《战舰波将金号》以后，他的几乎每一部影片都为电影提供了新的观念和表现可能性，并成为世界电影史上的重大艺术现象。而他的理论成果，从他未跨入电影界前发表的《吸引力蒙太奇》开始，就掀起了无尽期的争论，其后他的每部重要论著都不断地引起论争与研究的热潮。他的数百万字的理论遗产已成为电影理论史与整个艺术史中的宝贵财富。迄今为止，可以说世界上任何一部重要的电影理论著作没有不论及爱森斯坦的。

由于爱森斯坦身兼导演，使他能够不断地在创作实践中实验和检验他的发现与结论，反过来又提升和深化他的理论，而更重要的，爱森斯坦还是一位思想家。他博学多识，懂得好几种语言，涉猎广泛，爱求索，善思考，因此，当时电影大学的学生们给他起了个绰号，叫"思想机器"。此外，再加上他毕业于理工科，又当过工程师，使他的创作与治学具有科学的严谨性。这一切也都在他的

学术著作中留下了痕迹。他的学说使人感到在一种主旨的统领下具有多维的开放的风貌。他会为自己的每一个偶然的艺术发现，一个直觉，去到古典的及当代的哲学、艺术学、心理学及至各种门类的艺术创作中去寻求立论的根据。因而，在他的著作中往往有大量的旁征博引，从而使他的理论在丰富渊博中显得庞杂和难以把握。当我们读他的作品时，往往也会在被他的论点特有的动感与张力所吸引的同时，产生一种困惑和思考。实际上也许这一切正是爱森斯坦理论著作的一个特点。他的学说本身就是在充满矛盾、质疑、冲突、撞击、扬弃与升华这样一种状态下向更深更广的层次走的。因此，我们也很难用简短的文字来概述或描绘他的理论成果。现在只能根据已接触到的资料，暂且把他的理论活动划分为四个时期，来窥视一下他博大的理论体系的发展脉络。

第一，即参加电影工作前提出“吸引力蒙太奇”原理的时期（约为 1920—1923 年）。爱森斯坦是在十月革命的大时代背景下参加戏剧工作的，受到了辩证唯物主义思潮和艺术先锋派思潮，特别是构成派思潮的巨大影响。反对旧的戏剧演出把观众迷迷糊糊地带进编织得很完美的感伤的故事情节中去的做法。为打碎这种线性的戏剧模式，他主张以多样化的视点来改造戏剧，也就是用空间的共时性来切断戏剧的时间的连续性。他认为用这种方法组织的吸引力蒙太奇可以对已登上历史主体地位的观众产生情绪上的和心理上的冲击，从而使他们理解戏剧的内涵参与戏剧过程。爱森斯坦的这种主张在戏剧界引起爆炸性反响和激烈反对。他的这一新的戏剧观念后来在电影中才得到了真正的发展。

第二，即探索理性电影，试图建立电影自身的美学的时期（约 1924—1929 年）。这期间爱森斯坦拍摄了《罢工》(1924 年)、《战舰波将金号》(1925 年)、《十月》、《总路线》等影片。爱森斯坦为

改造旧的戏剧而产生的分解对象而在更高层次上加以重构的时空观念，在以技术性为基础的新的电影艺术中，取得充分施展和实验的场地。在拍《罢工》时他就重新审视了《吸引力蒙太奇》一文，写出了《电影吸引力蒙太奇》，接着又发表了《在群星的彼岸》、《意外的接合》、《在单镜头画面之外》、《电影中的第四维》、《展望》、《我们的〈十月〉——在戏剧和非戏剧的彼岸》、《理性吸引力 1928》等论文。继他在拍完《罢工》后写的《电影创作的唯物论方法诸问题》一文中，提出创造新的电影的形式构成，创立电影自身的语言体系等问题。他这时期的学说都是围绕理性电影这一思想进行的。他认为只有理性电影才是最符合电影本质的一种电影形式。理性电影可以使科学恢复感性，使抽象思维具有实践的活力，使形式具有思想定义的明晰性，从而克服"逻辑思维"与"形象语言"之间的冲突，使电影成为理性过程与感性过程的综合体。由于他的这一理论在形式构成的论证方面比对内容的论证更具有革新性，因而当时被指责为形式主义，使他的创作活动与理论探索都受到阻碍。

第三，即建立蒙太奇类型学——多声部蒙太奇体系的时期（约 1929—1939 年）。这期间爱森斯坦拍摄了《墨西哥万岁》（1930 年）、《白静草原》（1935 年）和《亚历山大·涅夫斯基》（1938 年）等影片。由于声音进入电影，他在 1929 年发表了《有声电影的未来》一文，提出了声音影像蒙太奇的问题，着重强调了声画不同步的原则。在他其后的众多关于蒙太奇的论著中，相继提出了节奏与节拍蒙太奇、平行蒙太奇、垂直蒙太奇、主音蒙太奇、谐音蒙太奇、复调蒙太奇（多声部蒙太奇）等原则，大大修正补充和升华了他早期的蒙太奇思想。通过《墨西哥万岁》和《白静草原》对单镜头内部蒙太奇和内心独白的实验，使他把蒙太奇理论研究的重点转到镜头间的蒙太奇与镜头内部的蒙太奇相结合，声画不同步和声画

同步相结合的问题上来，更多地着重于对电影内在语言的研究。

第四，即提出作为电影总体的影片结构的理论，提出电影创作方法论的时期（约1939—1948年）。在这期间爱森斯坦拍了《伊凡雷帝》第一、二、三集。与此同时，爱森斯坦还对他先前的创作与理论探索进行了全面的反思与总结，主要撰写了两大系列论著。第一系列被他命名为《并非冷漠的大自然》，其中包括《论作品的建构》、《激情》、《再论作品的建构》、《并非冷漠的大自然》四篇。另一系列由《关于立体电影》与以《彩色》命名的一组文章组成。第一个系列着重探索了贯串他创作与理论始终的激情与有机性的问题，第二个系列更深化了他的复调蒙太奇理论。

在爱森斯坦这四个时期的理论活动中，如果说前两个时期，更着重激情，即冲突、捶击与外部语言的研究，那么后两个时期，则更着重有机性，即综合、统一与内在语言的探讨。本书辑录了这两个阶段的三篇论著。

在爱森斯坦生前，由于当时苏联的社会政治情况，特别是电影界的空气，使他的学术著作，除零散发表以外，未能及时出版。1956年才出版了一卷本的《爱森斯坦论文选集》（参见同名中译本，中国电影出版社1962年版）。直到1963年才由爱森斯坦遗产保护委员会整理出版了《爱森斯坦六卷集》，1984年又出版了《爱森斯坦创作遗产新资料》一书。这种情况无疑影响了爱森斯坦学术的及时传播与大规模的研究。不过随着爱森斯坦遗作的相继出版和各国研究家、翻译家的努力，目前已形成了解和研究爱森斯坦的愈来愈好的条件与气氛。

美国从20世纪30年代开始就由爱森斯坦的学生杰·立达翻译了他的部分蒙太奇论著，80年代又有爱森斯坦的另一位学生和后起之秀马歇翻译出版了他的作品，日本则由大导演黑泽明、理论家山

田和夫等50人组成委员会出版《爱森斯坦十卷集》，德国也早已开始出版《爱森斯坦十卷集》，而法国则从60年代开始大规模翻译出版爱森斯坦的电影著作，使得他的学说"在今天的巴黎到处可闻"。

相形之下，我国介绍研究爱森斯坦的工作却较为迟缓，为了全面提高我国电影创作、电影文化水平，系统介绍爱森斯坦的全部理论著作，恐怕是刻不容缓的。

（俞　虹）

吸引力蒙太奇

为莫斯科无产阶级文化协会上演A·H·奥斯特罗夫斯基的《智者千虑必有一失》而作

[苏联] 谢·爱森斯坦　著
俞　虹　译

译者按　爱森斯坦的《吸引力蒙太奇》一文于1923年发表在马雅可夫斯基主办的《左翼文艺战线》杂志上。多年来，我国一直把"吸引力蒙太奇"译为"杂耍蒙太奇"。在我国首次发表这篇文章的译文（《世界电影》1983年第4期）时，虽几经商讨，最后还是沿用了旧译法。当时主要考虑到旧的译法已广为流传并有相当影响。基于同样原因，对该文中的一些被反复引用过的段落也沿用了旧译文。但随着我国对爱森斯坦的介绍与研究工作的逐渐深入，感到必须对原译进行修正。实际上，我们从本篇论文中就可以看出，"杂耍"和"吸引力"是两个完全不同的概念。按爱森斯坦的说法，"杂耍"是指马戏团或卖艺人表演

的拿手绝技，它的技巧完美程度可以达到出神入化的境地。这种绝技是靠自身完成的一种绝对的东西；然而“吸引力”却相反，它是不能靠自身，而是靠观众的反应来完成的，是建立在“相对的、观众反应的基础之上的”。后来，爱森斯坦在他的《我是怎样成为导演的》一文中也曾谈到他使用吸引力蒙太奇的起因。从这段故事中更可以清楚看出“吸引力”与“杂耍”的不同。他说：“……别忘了，想用科学方法来探索艺术奥秘的人是一位年轻的工程师。他从所学习过的种种科目中掌握的第一条原理，便是任何一项科学研究都得从定量分析开始，因而首先要有一个测量单位。于是我便去寻找测量艺术感染力的单位。在科学中有‘离子’、‘电子’、‘中子’。在艺术中姑且就叫‘吸引力’吧。在机器、导管、车床的组装操作中，有一个生产术语已经成了日常用语……叫蒙太奇。太棒了！为了把感染力的单位结合成整体，于是我们就把两个词儿融会在一起，结果便得到了这么一个半生产、半游艺的双重符号。这两个词儿都是从大都市主义的深层产生的，而我们当时也都是大都市主义者，‘吸引力蒙太奇’的术语就这样产生了。”

考虑到爱森斯坦对“吸引力蒙太奇”所做的这一些诠释，译者决心不仅将旧译的题名《杂耍蒙太奇》改为《吸引力蒙太奇》，并且利用这一机会将全文进行了重译。

本译文是根据苏联 1964 年出版的《爱森斯坦六卷集》的第 2 卷中的原文译出的。从原编者的注释中得知，爱森斯坦的这篇文章发表后，曾引起一场持续 40 年之久的激烈争论，直到 60 年代后，争论双方才能以平静的态

度对待它，并做出较准确、现实的评价。这篇文章的一个很重要的特点是，尽管它利用的是戏剧的素材，然而却勾勒出了电影理论的轮廓。他在这篇文章中已经提出了观念的—涵义的蒙太奇的原则。这一点从他对舞台上的吸引力蒙太奇的本质的论述中就可以看出来。他把“戏剧这架机器的一切组成部分”都一律平等地看成是感染观众的手段。对于戏剧来说，将表演的和非表演的元素等同起来可能有些不自然。但是在电影艺术中（首先在无声电影中），如何处理人与环境的关系是与戏剧不同的。在这里，强调形象的“非表演的”元素也就很自然了。关于“吸引力”如何被运用于感染观众的诸感觉的论断，后来成为爱森斯坦撰写《垂直蒙太奇》的雏形。直到爱森斯坦生命的最后时刻写的未完成的论文《彩色电影》中，他还对自己的“吸引力”的论点进行了具有争辩意味的阐述。可见，爱森斯坦在《吸引力蒙太奇》中所提出的这一新的术语和蒙太奇构成的原则，在他的整个理论形成与发展过程中都占有相当重要的地位。

一、无产阶级文化协会的戏剧路线

用两句话便可以涵盖。无产阶级文化协会的戏剧纲领并不是“利用过去的价值”或“发明新的戏剧形式”，而只不过是废除原来那种形态的戏剧研究所，并把它变成能够在提高群众的生活素养方面有所作为的观摩站。为提高这种素养而组建工作室和制定科学的体系，这便是无产阶级文化协会的科学部门在戏剧领域所面临的课题。

余下的工作——标着“待办”字样的项目，可以列入无产阶级文化协会的附带的、非主要的任务。这项“待办”工作，是在革命内容的共同标志下，沿着两条路线进行的[①]。

1. 描写性—叙事性的戏剧（静态的、风俗人情的——右翼：《无产阶级文化协会的曙光》[②]、《勒拿》[③]和一系列同一种类型的不成熟的演出，这是无产阶级文化协会原中央附属工人剧院的路线）。

2. 鼓动的—吸引力的戏剧（动态的和奇异的——左翼），这主要是由我和 Б · 阿尔瓦托夫[④]为莫斯科无产阶级文化协会巡回剧团的工作提出来的路线。

早在本文作者同 B · C · 斯梅什利亚耶夫[⑤]（莫斯科艺术剧院第一工作室）共同执导《墨西哥人》[⑥]时，虽仅以萌芽的形式，然而

---

①戏剧批评家 C · 列甫曼在《工人观众》杂志 1924 年第 6 期上撰文写道："无产阶级文化协会从一个极端跑到另一个极端，抛弃了体验、情绪和自然主义的样式，却又陷进了插科打诨、滑稽和怪诞。" 爱森斯坦在自己的文章中说明的正是这种状况。

②《无产阶级文化协会的曙光》是无产阶级文化协会剧院演出的一出戏，这出戏把一些无产阶级诗人的诗歌搬上了舞台。这种做法是作为对梅耶荷德根据魏尔哈伦的剧本《曙光》排演的话剧所做的争辩性答复。

③《勒拿》是普列特涅夫（1886—1942 年）的剧本，描写 1912 年勒拿河地区的事件。该剧是为 1921 年 10 月 11 日莫斯科无产阶级文化协会剧院揭幕而上演的。爱森斯坦同美工师尼基金一起担任了这次演出的美工设计。

④阿尔瓦托夫，鲍里斯 · 伊格纳齐耶维奇（1896—1940 年），艺术学家，著有《艺术与阶级》一书（1923 年出版）和《艺术与生产》文集（莫斯科无产阶级文化协会，1926 年出版），曾参加 "左翼艺术阵线" 小组。

⑤斯梅什利亚耶夫，瓦连金 · 谢尔盖耶维奇（1891—1939 年），莫斯科艺术剧院第一工作室的演员兼导演，20 世纪 20 年代无产阶级文化协会的第一工人剧院的导演。1922 年由全俄无产阶级文化协会出版的小册子《舞台场面的构成理论》，便出自他的手笔。

⑥《墨西哥人》是根据杰克 · 伦敦的短篇小说改编的舞台剧，这是爱森斯坦（同 B · C · 斯梅什利亚耶夫合作）导演的第一出舞台剧，1912 年 1—3 月在无产阶级文化协会剧院上演。爱森斯坦同时兼任布景设计和服装设计。

却相当明确地勾画出了这条路线的轮廓。后来我们在共同排演下一部作品（B·普列特涅夫的《在悬崖上》）[①]时，却发生了巨大的原则性的分歧并导致我们之间的分裂，结果我们便分别导演了题名为《智者》[②]和……《驯悍记》两部作品，至于斯梅什利亚耶夫的《舞台场面的构成理论》完全无视《墨西哥人》所获得的成就中的一切有价值的东西，就自不待言了。

我认为这段插话是必要的，因为评论《智者》的每一篇文章都只字不提《墨西哥人》(1921 年 1—3 月)，而一味去论证它与任何一场别的演出的共同点。然而，恰恰是《智者》和整个吸引力的理论，才是我在《墨西哥人》的排演中所发现和运用的那种东西的进一步提炼和合乎逻辑的发展。

3. 在巡回剧团[③]开始排演（并在两个剧团合并后完成的）《智者》，是按照舞台演出的新方法排演的第一部宣传鼓动性作品。

二、吸引力蒙太奇

第一次使用。需要加以说明。

观众已被提升到戏剧的基本素材这一位置上来；把观众引导到预期的方向（情绪）是任何一种功利主义戏剧（鼓动的、广告的、

①《在悬崖上》，是无产阶级文化协会剧院在 1922 年演出的 B·C·普列特涅夫的剧本。

②《智者》是 C·M·特列齐亚科夫根据奥斯特罗夫斯基的《智者千虑必有一失》改写的喜剧。1923 年 4 月由爱森斯坦导演并在无产阶级文化协会第一工人剧院上演，爱森斯坦并没有按原剧本来排演这出戏，他只选取了原作的题名和一些能够使他对政治性主题进行嘲讽的表面情节。他排演这出戏的目的就是要创造一种完全新型的舞台演出方法——"吸引力蒙太奇"的方法，因而他拒绝传统的心理剧的表现手段，而使用了怪诞的、轻歌舞剧的和杂技的表现手段。——译者

③巡回剧团是莫斯科无产阶级文化协会剧院的巡回剧团的简称。

卫生教育的等等）的课题。戏剧这架机器的一切组成部分都可作为引导的工具（奥斯图热夫①的“腔调”并不比歌剧女主角紧身裤的颜色更美妙，定音鼓的一击和罗密欧的独白没有什么两样，炉边蟋蟀②的叫声未必比观众席下响声大作③有何逊色），不管引导的工具如何花样繁多，但它们最终都要被归结为一个单位，一个能使它们的存在变得合法的单位——归结为吸引力。

吸引力（从戏剧的视点来看）是戏剧的一切进攻性的要素，即能够从感觉上和心理上感染观众的那一切要素，这种针对观众的某一种特定的情绪所施加的感染，则是经过经验的检验和数学般精确计算的。反过来，就接受者本身而言，他们通过知觉的总合，便有可能接受戏剧演出所特别提示给他们看的那种东西的观念的方面——终极的意识形态的结论（“经由感情冲动达到认识”——这是戏剧的独特的认识途径）。

我们说感觉上、心理上的感染，当然是从直接的演出效果来理解的（如木偶剧院④使用的那些手法：什么剜眼睛或割掉手和脚，什么剧中人从电话中得知他被卷进了在十俄里外发生的一桩骇人听闻的案件，什么一个人感到死亡危险而周围的人却把他的求救当成酒后呓语的醉汉的状态），而不是从展开心理的问题的角度来理解的。在这里，主题本身便是吸引力，因为它本来就已经处在十分紧

---

①奥斯图热夫，亚历山大·阿列克谢耶维奇（1874—1953年）：苏联人民演员，扮演过古典剧目中的一系列角色。

②《炉边蟋蟀》指莫斯科艺术剧院第一讲习所于1915年上演的保留剧目：狄更斯的《炉边蟋蟀》。

③据日本译文注释：观众席下响声大作是指上演《智者》时，在结尾的第16节中，观众席下燃放了花炮。——译注

④或称大木偶剧院，是巴黎通俗喜剧院之一，创建于19世纪后半叶。该剧院创造了一种特殊的“恐怖戏剧”风格，就其对观众的感染力来看接近于蜡像。

迫的条件下，它可以超越剧情之外而存在而产生效果（多数鼓动性戏剧只满足于诸如此类的吸引力，是错误的）。

我认为，从形式的观点看，吸引力是建构舞台演出的独立的、本原的要素，是戏剧效果和戏剧一般的分子单位（即组成单位）。这和格罗斯①的“造型毛坯”或罗德钦柯②的照片图解的要素是十分相似的。

我们说是“组成单位”——因为很难界定主人公高贵气质的令人心醉神迷的力量（心理的瞬间）是何时结束的，而他的个性魅力的瞬间又是何时到来的；卓别林的许多场面的抒情效果，都同他的动作的特殊力学的吸引力分不开；同样，我们也很难划清宗教神秘剧受难场面里的信仰激情和暴虐狂的满足之间的起止线，以及其他等等。

吸引力和绝招没有任何共同点。绝招，更确切地说是绝技（应该为这个被过分用滥了的术语恢复它应有的地位了）——在某种特殊技艺方面练到出神入化的境地（多半是杂技技巧），这仅仅是相当于绝活（或者按马戏团的说法，叫“卖艺”）的那些富有吸引力的穿插节目中的一种形式而已。就术语的涵义而言，绝招同吸引力是截然对立的，因为绝招意味着，它是一种绝对的、由自身完成的东西，而吸引力却恰恰相反，它是建立在相对的——观众反应的基础之上的。

---

①格罗斯，盖奥尔格（1893 年生）：德国画家，尤以版画和讽刺漫画闻名，在他的画作中尖锐的社会讽刺成分占主导地位。从 1933 年起定居美国。

②罗德钦柯，亚历山大·米哈依洛维奇（1891—1956 年）：苏联版画家、摄影家，曾担任梅耶荷德导演的一系列演出的布景设计（其中尤其应当提到他为梅耶荷德剧院演出马雅可夫斯基的《臭虫》的第二部所做的设计）。照片剪贴样式的创造者之一。曾参加“左翼艺术阵线”小组。

这种态度将使构成“能够起感染作用的结构”（整个舞台演出）的诸原则的可能性发生根本性的变化：不是静态地去“反映”特定的、为主题所必需的某一事件，不是只通过与该事件有逻辑关联的感染力来处理这一事件，而是推出一种新的手法——任意选择的、独立的（超出特定的结构和情节场面也能起作用的）、自由的，然而却具有达到一定的终极主题效果这一正确取向的蒙太奇——这就是吸引力蒙太奇。

戏剧要从直到目前为止仍具有决定作用的、不可回避的、唯一可行的那种“虚幻的表演”和“装模作样的扮演”的羁绊下完全摆脱出来，必须经过“现实的虚假”的蒙太奇这一中间环节。在经由这一环节的同时，便可以把一系列“描写性片段”和首尾贯串的情节纠葛编织进蒙太奇之中，当然，这一蒙太奇并不是独立自在的和决定一切的，而是为了一定的明确目的而任意选择的能够起强大作用的吸引力。因为不论“揭示剧作家的意图”、“正确地阐释作者”或“忠实地反映时代”，都不是舞台演出效果的基础，而只有吸引力和吸引力的体系才是它的唯一基础。任何一位熟练的导演都曾凭借鉴赏力和直觉利用过这样或那样的吸引力，不过，当然不是从蒙太奇的角度或构成的角度，而是“在和谐的结构中”利用的（诸如“精彩的终场”、“华丽的出场”、“出色的招式”之类的行话甚至也由此而来）。无论如何，他们所做的这一切都是在合乎逻辑的情节逼真的范围（合乎剧本的“要求”）之内进行的，他们追求的是完全另外一种东西（“开头”列举的那些东西中的某一种），至于主要的东西却没有意识到。剩下来的只是，在拟定舞台演出结构体系时，要把注意的中心放在应该放的东西上面，这种东西先前被看作是附带的可有可无的，而事实上它才是传达排演的非正常意图的导体。此外，也不必把自己同生活的信仰以及文学的一传统的信仰在

逻辑上联系起来，从而把这种处理方法确立为演出的方法（这是无产阶级文化协会各工作室从1922年秋天开始进行的工作）。

培养剪辑师的学校是电影，更主要的是轻歌舞剧院和马戏团，因为说老实话，排演一场好的舞台演出（从形式的观点出发）——这就是根据从剧本基础中所选择的几个命题来编排一份轻歌舞剧的—马戏的节目单。

作为例子——列出《智者》[①]尾声的一部分节目。

---

①《智者》的尾声由爱森斯坦在自己文章中所列举的那25个吸引力组成。下面是应本书编辑者的请求由现仍健在的这次演出的参加者M·C·高莫洛夫、A·П·库尔巴托夫、A·И·列甫申、B·П·沙鲁耶夫、И·Ф·雅兹康诺夫在M·И·施特拉乌赫的主持下，按爱森斯坦在本文中指出的"吸引力"的前后顺序追忆的这段尾声场面的大致的导演方案。

1. 在舞台上（练马场上）是葛路莫夫，他在［"交代性"］独白中说，他的日记被窃，这使他面临被揭露的危险。葛路莫夫决定紧急同玛申卡结婚，为此，他把"马聂法"（丑角）叫上台来，并让他担任神甫的角色。

2. 灯光熄灭，银幕上出现一个戴黑色面具的人——高路特文窃取葛路莫夫日记的情景。对美国侦探片的讽刺性摹拟。

3. 大厅中灯火通明。玛申卡穿着赛车运动员的服装，戴着新娘面纱上，她身后跟着被她拒绝的求婚者——三位军官（在奥斯特罗夫斯基原剧中是库尔恰叶夫），他们将在她同葛路莫夫的婚礼上充当男傧相。表演离别（"忧伤"）的场面：玛申卡唱"残酷的"感伤曲《让坟墓来惩罚我》，军官们叠唱，讽刺性地摹拟魏尔钦斯基的《你的手指散发着乳香》（在爱森斯坦最初的构思中，这场戏设计成一段滑稽音乐节目［木琴演奏］，玛申卡敲打作为纽扣钉在三位军官制服上的铃铛）。

4.5.6. 在玛申卡和三位军官退场以后，葛路莫夫重新上场。高罗杜林、热弗尔、玛米留科夫三个丑角一个接一个从观众席跑到台上葛路莫夫身旁，他们每一个人都表演一段杂技节目（耍小球、技巧跳跃等），并要他付钱。葛路莫夫拒绝出钱并退场。（"叠句式丑角出场词"是指在每个人上场时都有两句台词：丑角和葛路莫夫的对话。）

7. 马玛叶娃上场，她穿戴得格外鲜艳（"女明星"），手握马戏团的短皮鞭，身后跟着三位军官。马玛叶娃想破坏葛路莫夫的婚礼，安慰被拒绝的求婚者们，当他们讲完关于马（"我熟知的牝马在嘶鸣"）的台词以后，她扬鞭抽得啪啪作响，于是军官们在练马场上飞奔起来，两个人装作马，第三个人扮骑手。

8. 在台上，神甫（"马聂法"）开始主持婚礼。所有参加婚礼的人都在唱着《神甫有一条狗》。"马聂法"表演杂耍节目"前匍匐"，装作狗的模样。

1. 主人公的交代性独白。2. 侦探影片的片段:(说明第1节——偷窃日记)。3. 音乐怪诞剧式的出场:新娘和三位被拒绝的求婚者(在剧本里是一个人物)充当男傧相;通过叠唱《你的手指散发着乳香》和《让坟墓来惩罚我》的形式表现的伤感的场面。(在构思中是新娘抱着木琴并在六根系着铃铛——三位军官的纽扣——的饰带上弹奏。)4. 5. 6. 三段平行的叠句式的丑角出场词(支付筹办

---

9. 扩音筒里传出报童的叫卖声。葛路莫夫从婚礼仪式上跑掉,去打听是否把他的日记公布了。

10. 日记的偷窃者——戴黑面具的人(高路特文)上场。灯光熄灭。在电影银幕上映出葛路莫夫的日记;影片中叙述他在高贵的庇护者面前的行为,并相应地把他变为各种不同的象征性形象(在马玛叶娃面前是头笨驴,在热弗尔面前是坦克手等等)。

11. 婚礼重新开始。在跑掉的葛路莫夫的位置上,站着被拒绝的求婚者们——三位军官("库尔恰叶夫")。

12. 由于玛申卡一下子同三位新郎举行婚礼,四个检场人从观众厅用木板抬着阿訇上场,阿訇继续主持已开始的婚礼,并演唱着有关当时迫切问题的讽刺小调《阿拉裁决》。

13. 阿訇唱完讽刺歌,跳起列兹金卡舞(高加索的一种快速舞蹈。——译者)来,所有参加婚礼的人也都跟着跳起来。阿訇举起抬他的那块木板,在木板背面写着这样的字迹:"宗教是毒害人民的鸦片。"阿訇高举这块木板下场。

14. 人们把玛申卡和三位新郎装进箱子(他们也就从这里在观众不知不觉中悄悄走掉)。参加婚礼的人们把陶罐摔在箱盖上,讽刺性摹拟古老的结婚仪式"当把新婚夫妇装进去的时候"。

15. 婚礼的三个参加者(玛米留科夫、马玛叶娃、高罗杜林)唱婚礼歌:"我们当中谁年轻,我们当中谁还没有娶亲。"

16. 婚礼歌被手拿报纸跑上台来的葛路莫夫打断:"妙呀!报纸上什么都没有登!"大伙嘲弄他一阵,留下他一个人。

17. 在日记公之于众和婚事失败以后,葛路莫夫陷入绝望,他决定以自杀结束自己的生命,他请一位检场人给他"一条小绳子"。从天花板上给他放下一条练马索来。他在背上系了个"天使的翅膀",手持一根点燃的蜡烛,被吊上天花板。合唱队唱根据《美人的心》的曲调编写的"天使在夜半的天空中飞翔"。这一场面是讽刺性地摹拟"升天"。

18. 高路特文("坏蛋")上场。葛路莫夫看见了自己的仇人,开始骂他,降到台上来,向坏蛋扑去。

19. 葛路莫夫和高路特文进行花剑格斗。葛路莫夫得胜。高路特文倒下,葛路莫夫从高路特文的裤子上撕下一块贴在那里的大标签,露出写着的"耐普"("新经济政策")字样。

20. 高路特文唱关于新经济政策的讽刺小调。葛路莫夫伴唱。两个人跳舞。高路特文邀请葛路莫夫"给他当帮工"到俄罗斯去。

婚礼的款项的主题）。7. 女明星（姑母）和三位军官的出场（挽留三位被拒绝的求婚者的主题），语意双关地［有一个转场］先提到马，然后转到三人的马上特技节目（由于不可能把马牵进大厅——按传统方式——“三人马”）。8. 合唱鼓动性讽刺小调：《神甫有一条狗》，在歌声伴唱下，神甫的“前匍匐”——装成狗的形状出现（婚礼开始的主题）。9. 剧情中断（报童的喊叫声，以便主人公退场）。10. 戴面具的坏蛋上场，喜剧影片的片段（剧本五幕内容的概述，［葛路莫夫的］变化，公布日记的主题）。11. 被中断的剧情在另一组合中继续（同时为三位被拒绝的未婚者举行婚礼）。12. 反宗教的小调《阿拉裁决》（双关的主题——必须请来阿訇，因为有好几个新郎，却只有一个新娘），合唱和只在这个节目中上场的新人物——穿阿訇服装的独唱演员。13. 全体舞蹈。围绕“宗教是毒害人民的鸦片”标语牌的表演。14. 滑稽剧的场面：把一个妻子和三个丈夫装进箱里，把陶罐摔在箱盖上。15. 生活打油诗式的三重唱——婚礼歌：“我们当中谁年轻。”16. ［剧情］猝然中断，主人公返回。17. 主人公在圆顶下的练马索上飞翔（绝望自杀的主题）。18. ［剧情］中断——坏蛋返回，自杀暂停。19. 花剑搏斗（敌对的主题）。20. 主人公和坏蛋关于新经济政策的鼓动性小曲。21. 在倾斜

---

21. 高路特文用伞保持平衡，沿着架在观众头顶上的一条倾斜的钢丝走到楼座去——（“到俄罗斯去”）。

22. 葛路莫夫决心照他那样也来一次，爬上钢丝，但是掉下来了（杂技的“后仰翻”），高喊着“唉哟，太滑了，太滑了，我最好还是穿小胡同走吧”。他跟随高路特文“到俄罗斯去”，但是沿着一条危险较少的路——穿过观众厅。

23. 一个丑角一边啼哭一边念叨：“他们走了，可把一个人给丢下了。”另一个丑角嘴咬钢丝从楼座上滑下来。

24. 25. 两个小丑之间开始一场对骂；一个人用水浇另一个人，另一个人猛地一惊跌倒。他们中的一个人宣告“演出结束”并向观众鞠躬告别。这时观众厅的座席下响声大作。

的钢丝上的一幕：［坏蛋］从练马场经过观众头顶走上楼座（“到俄罗斯去”的主题）。22. 主人公对［这一］节目的丑角式的摹拟并从钢丝上向后倒下。23. 小丑用嘴咬着同一条钢丝从楼座上滑下来。24. 终场是两个小丑互相往身上浇水（按传统的方式），宣布“演出结束”。25. 观众席下响声大作，仿佛是终场的和弦。

联结各个节目的诸要素，如果不能直接转换的话，就可以把它们作为连奏的成分（连奏来自意大利语：legato，在这种情况下则指联结）来使用——可以把它们当成配置得各自不同的小道具、音乐的间歇、舞蹈、哑剧、丑角出场及其他等等。

在单镜头画面之外①

［苏联］谢·爱森斯坦　著

俞　虹　译

译者按　这篇文章是爱森斯坦在1929年为德国电影理论家恩·考夫曼的著作《日本电影》的俄译本写的后记。

爱森斯坦在这篇文章中，把蒙太奇理论作为电影艺术整体理论的一个部分进行了阐述。他把主要的注意力集中在电影的观念体系，亦即理性电影的问题上，同时也涉及了这一论断的第二个层面——电影的情绪感染力，亦即观众的心理学的问题。

爱森斯坦在这篇文章中并没有仅仅局限于对电影艺术的理论基础进行思辨性的探索。他从蒙太奇的一般规律性

①本文选自俄文版《爱森斯坦论文集》六卷集的第二卷。——译注

问题直接转到具体的实践问题。最后，他还从他的艺术实践活动与艺术理论活动的经验出发，指出了日本电影艺术和左翼的戏剧家今后的方向性问题，以及如何对待民族遗产和如何借鉴外国，如何对待风靡一时的欧洲和美国的影片模式等问题。这篇文章在当时曾对日本的电影导演产生过有益的影响。

这篇文章在爱森斯坦的蒙太奇理论研究中占有重要地位，而从六七十年代电影符号学和电影结构主义兴起之后，研究家们又以新的视点重新援引及评价它。这篇文章和《前景》、《电影中的第四维》以及《自传体回忆录》等文章和著作一起是爱森斯坦关于理性电影理论的重要文献。

就实际上并不存在的事情写一本小册子，是不可思议的和出人意料的。譬如说，不可能存在没有电影技法的电影。

然而，这本书的作者却成功地写出了一本关于一个没有电影技法的国家的电影的论著①。

在这个国家的文化中，随处可以看到数不尽的大量的电影技法的特征，唯独在电影中是例外……

本文所要阐述的是并不存在于日本电影中而存在于日本文化中的诸电影技法的特征，既然这些特征与日本电影没有什么联系，那么，我这篇文章所阐述的问题也就超出了这本书的范围。

所谓电影，无非是某某公司、某些流动资金、某某“大明星”、某些剧本。

---

①指恩·考夫曼的《日本电影》一书。戏剧电影出版社，莫斯科，1929 年版。——原编者注

电影技法，这首先是蒙太奇。

日本电影业拥有一些公司、演员和各种题材情节。

但日本电影界却全然不知道蒙太奇。

然而，我们完全可以把蒙太奇的原则看作是日本形象文化的天性。

文字体系。

因为文字体系首先就是形象的。

象形文字。

约在公元前2650年，仓颉[①]就用他的一双巧手将对象加以自然主义的形象描绘，并同他五百三十九个伙伴一起组成了象形文字的最初一批"定员"。

将对象用尖刀刻在竹片上，对象的肖像同原型是十分相像的。

在3世纪末期，又发明了毛笔。

在这一"可喜的事件"之后过了一个世纪，发明了纸张。

最后，在220年，发明了墨。

全面的变革。这是一场字形的革命。

经过近十四次各种不同样式的字体的漫长演变过程，象形文字终于固定为现代的这种字形。

生产的工具（毛笔和墨）决定着形式。

十四次改革完成了自己的使命。

结果，透过这一急剧发展起来的象形文字"马"，已经很难辨认出仓颉书法风格下的、我们从中国古代雕刻中所熟知的那匹动人地坐在后腿上的小马的身姿了。

---

①仓颉：相传是中国汉字的创造者，或称颉皇、皇颉。一说是皇帝的史官，另一说是古代的帝王。相传他"首有四目，通于神明，仰观奎星员曲之势，俯察龟文鸟迹之象，博采众为，合而为字"。天地鬼神为之感动，故"天雨粟，鬼夜哭"。——译注

不过，让上帝保佑它，保佑这匹小马和其余的六百零五个“象形”符号——第一类形象范畴的象形文字吧。

最令人感兴趣的事，是从第二类象形文字——“会意的”，亦即“综合的”象形文字开始的。

问题在于，两个最单纯系列的象形文字的综合（说得更准确些是结合），并未被看作是它们二者之和，而是二者之积，即是说被看作是另一个次元、另一个等量级的值；如果说每一个个别的象形文字是跟对象、跟事实相对应的话，那么两个象形文字的对比就是同概念相对应的了。将两个“形象描写”的象形文字结合起来，就可以做到用线画表现出线画本来无法表现出来的东西。

例如，水和目的形象描写，就意味着“泪”，

将门的图形同耳字的形象描写结合起来就是“闻”，

犬和口——是“吠”，

口和子——是“叫”，

口和鸟——是“鸣”，

刀和心——是“忍”，等等。

这岂不就是——“蒙太奇”吗！！是的。这和我们在电影中所做的完全一样，我们尽量将一些单义的、在涵义上中立的、映像描写的单镜头画面，按涵义的前后关系和涵义的系列来加以对比。

在任何电影技法的叙事中，都避不开这种方法和手法。而在这种凝缩的和纯净的形式中，则蕴涵着“理性电影”的始发点。

这是一种我们正在探索着的用富有最大简洁性的视觉叙事来表现抽象概念的电影。

我们仅向这条道路的先驱者，已故的（久已辞世的）仓颉的方法表示敬意。

我们已谈到了简洁性。简洁性使我们转到另一个话题。日本拥有最简洁的诗歌形式："俳谐"（产生于12世纪初）和"短歌"①。

它们几乎就是移入句法中去的象形文字。甚至它们的价值，有一半要靠它们的字形的书法来评定。它们的处理方法也和象形文字近似。

这一方法，在象形文字中是简洁地描绘抽象概念的手段，把它移入到文句的叙事以后，也会同样简洁地产生尖锐的形象性。

这一方法，如果把它压缩为各种符号的严密的结合，那么它便会通过这些符号的冲突产生枯燥的概念的确定性。

这一方法，如果把它扩展为丰富的真正文句的结合，那么它就会呈现出华丽的形象的效果。

公式——概念，如果它能够在素材中丰富起来和扩展开来，便会转化为形象——形式。

完全同样的是，思维的原始形式——形象的思维，在一定的阶段也会改变方向，转化为用概念进行的思维。

不过，还是让我们举几个例子吧：

"俳谐"——这是一种内容丰富的印象派的素描。

"炉中两点光：小猫坐着。"（海一达）

或者"古寺。寒月。狼嚎。"（徐可）

或者"原野静悄悄。蝴蝶在飞舞。蝴蝶已死去。"（郭兴）

"短歌"要稍稍长一点（只长两行）：

---

①"俳谐"和"短歌"。俳谐（发句）是日本抒情诗的一种样式。三句诗的发句具有严密的韵律。在每首诗中都有一定数量的音节：第一和第三行是五个音节，第二行是七个。从历史上看，发句是短歌的前身。短歌从字面讲就是"短小的歌"，它是日本最早的民谣，在7—8世纪，才作为文言诗的形式普及起来。——原编者注

静静离去的
山雉，它的尾巴
长长地拖在后边，
啊，漫漫无尽的黑夜，
怎让我一人度过。

（柿本人麿。根据奥·帕列特涅尔的译文）

在我们看来，这就是蒙太奇句子，是蒙太奇台本。

素材系列的两三个细节的简单对比，提供出了另一类的——心理系列的十分完整的概念。

如果说，在这里通过象形文字的对比所表达出来的理性概念的锋利性已变得模糊不清的话，那么，通过这种对比可达到的情绪性却无比增大了。

日本的书法——我们弄不清楚。

它或许是字的图形，或许是独立的线画作品……

象形文字的方法，是在手法上的形象描写和功能上的符号标识这种二位一体的交叉点上诞生的，这一方法的传统不仅在文学中，并如上文所指出的那样，还在短歌中得到了继承（并非历史的延续，而是对创造这种方法的智人来说具有原则意义的延续）。

这种方法在日本造型艺术的最完美的典范中，也绝对地起着自己的作用。

写乐①。他是18世纪一批最优秀的铜版画，特别是一系列不朽的演员肖像画的作者。是日本的杜米埃。享有文学拿破仑美誉的巴

①写乐：18世纪的日本画家。因创作一系列同时代演员的肖像画而驰名。——原编者注

尔扎克本人就把这位杜米埃称之为“讽刺画的米开朗琪罗”。

然而，我们对写乐其人却几乎一无所知。

库尔特·尤里乌斯①曾阐述过他的作品的特征。当他在指出雕刻对写乐的影响时，曾将演员中山富三郎②的肖像画，同半宗教的戏剧能③的古代面具——老僧的面具加以对照。（见下图）

面具上的表情，在写乐时代创作的面具上的表情，和中山富三郎肖像画上的表情，都是一样的啊。虽然面具上表现的是





一位老者，而铜版画上是一位妙龄少女（富三郎扮演的旦角），不过它们彼此间在面部分解和容积的配置上却是很相似的。这种相似很明显，然而在它们两者之间却没有任何共同之处。恰恰在这里我们发现了为写乐所固有的突出特征：尽管面具是根据近乎准确的解剖学比率用木板雕刻出来的，然而这一比率在铜版画的面部中却是根本无法容忍的。两眼之间的距离如此之大，

①库尔特·尤里乌斯，德国艺术学家，关于日本画家写乐的专题著作的作者（1922 年版）。——原编者注

②中山富三郎，18 世纪后半叶的日本演员。——原编者注

③能——“能乐”，日本历史上最早的戏剧艺术形式。它的形成期在 14 世纪中期。“能”的舞台演出，最初是在神社庙宇的祭祀节日里举行，后来则在日本政府的宫殿里举行，能的基本要素——便是以宣叙调或宣叙调形式演出的舞台唱词、同情节交融起来的音乐和器乐，以及同姿态、手势和舞蹈结合起来的运动。到了 14—15 世纪时，能的各个部分都已绝对地固定下来。“能”的音乐、剧作和表演等方面均已臻完成并固定不变。此后，“能”未再获得更进一步发展。——原编者注

> 它们仿佛是在嘲笑一切常理。鼻子同眼睛比较起来，最低限度也要比一般正常的鼻子的长度还要长出两倍，下巴和嘴的比例也完全超出了任何比率的范围；眉毛、口，总之每一个细部同另一个细部的比例都是不可想象的。在写乐的所有巨幅头像的面部中，我们都可以觉察到同样的情况。如果说伟大的巨匠不知道它们的比例关系是错误的——这根本不可能。他完全是有意识地拒绝按原样照搬，与此同时，他又将自己所选取的每一个细部都建构在凝缩的自然主义的诸原则之上，使这些细部的总体的构图的对比只服从于纯意义的课题。他选择了心理表现力的精髓，来作为比率的标准……（库尔特·尤里乌斯《论写乐》，第 79、80、81 页。慕尼黑。）

这岂不和象形文字为了表现“叫”的意义，而把独立的“口”同与它毫无关系的“子”加以对照的情况，是完全一样的吗？

还有，当我们对一个事件按不同景次进行蒙太奇分割的时候，我们会突如其来地把它解体为“两双扭打着的手的特写”、“格斗的中景”和“瞪大的眼睛的超常特写”，从而使这一正在正常进行着的事件的各部分的比例遭到荒唐的扭曲，这种做法不也和写乐的做法一样吗?！只是我们是在事件经过的时间内逐次完成的，而写乐是同一时间一次完成的。眼睛怎么会比人的整个身长还要大两倍呢?！然而，根据这些荒唐的不均衡的对比，我们又会重新把被肢解的事物集中成一个整体，但是这次是依照我们对事件的观点，依照我们对现象的观察角度。

在形象描写上的比例失衡现象，是我们自古以来就具有的一种天生属性，阿·斯·鲁里亚曾给我看过一幅以“生炉子”为题材的儿童画。

一切都是以极其认真仔细的态度在可以容许的相互比例关系中画出来的。木柴。炉子。烟囱。但是在房间地面的中央有一巨大的涂改得歪歪扭扭的长方形的东西。这是什么呀？原来——是火柴。小孩考虑到火柴对于整个形象表现过程来说具有轴心的意义，所以应当按照火柴的功绩来划定它的比例。

实际地（绝对地）按对象所固有的比例来表现对象，当然只能迁就正统的形式逻辑。

只能服从牢不可破的既定秩序。

所以，不论在绘画或雕塑中，这种表现对象的方法都会周期地和不可避免地要返回到实行绝对主义的时期。

于是，古老的比例失衡的表现性便会成为由官方制定的调和的正规的“官阶等级表”。

实证主义的现实主义绝不是感知①的正确形式。

它只不过是——灌输大一统思想的国家实行独裁以后建立的一定形式的社会制度的职能而已。

近卫军团的队列的制服形象地显现出意识形态的划一。

总之，正如我们所看到的，“通过形象描写来提示意义”的象形文字的原则岔成了两股。

一股是完成自己的使命（“提示意义”的原则）的路线，这是一条走向创造文学的形象性原则的路线。

一股是为实现这一使命而使用的手法（“形象描写”的原则）的路线，这是一条通往写乐的表现性那种令人震惊的手法的路线。

---

①感知（来自拉丁文 Perceptio）：感觉器官对客观现实的感受、直接反应。在这里，爱森斯坦把对现实的外部特征所做的平淡陈腐的自然主义的、僵死的、消极的反应，称之为“实证主义的现实主义”。——原编者注

然而，正如通常所说的那样，双曲线的发散的[①]两翼，可以在无限大的地方相遇合（尽管从来没有人曾到过如此遥远的地方），同样，（根据职能的特征）分岔为无限远的两股路线的象形文字的原则，也突然从岔开的两条路线上重新在完全另外一个（第四个）领域——戏剧中会合起来了。

这两条如此长久互相疏离的路线，在某一时期——演剧的摇篮时期，依据引人入胜的二元论而得以并行存在。

被称之为净琉璃的无声的木偶戏在舞台上所做的便是提示情节的意义——表演情节。

这种古代的风格连同它那特殊的手法一起，都被移植到早期的歌舞伎[②]中去了。它的局部方法仍被保留在当前的经典剧目中。

我们暂且不提这个问题。问题的症结也不在这里。

问题的症结在于，象形文字的（蒙太奇的）表演方法是借助诸种引人入胜的手法而直接插入到技术自身中去的。

但是在我们把话题转到这个问题上来之前，为了一次把问题谈透，索性先结合我们刚刚提到的形象描写谈几句单镜头画面的问题。

单镜头画面。

这是一个里面总是包括构成某事件片段的小矩形。

把单镜头画面相互连接起来便形成了蒙太奇。（当然，在这样

---

①数学术语，即岔开的。——译注

②歌舞伎：日本戏剧，它的传统在17—18世纪就已形成。歌舞伎剧团曾在1928年和1961年两次到苏联访问演出。爱森斯坦曾在1928年第3期《艺术生活》杂志上撰文《意外的接合点》，阐述了歌舞伎艺术。在这篇文章中，爱森斯坦特别指出了造型的形象和音乐的形象的不可分割性和它们具有的同等价值，他认为这一古老的日本戏剧艺术同电影的特殊的表现手段极为接近。爱森斯坦在《在单镜头画面之外》一文中，再次研究了歌舞伎的演剧艺术。——原编者注

做时要有与之相适应的节奏！）

例如，老的电影学派大体上便是这样教导的：

> 就这样，一个个螺丝钉，
> 一块块砖头……①

例如，库里肖夫就曾直接用砖头来作比喻，他写道：

> 如果说有思想—句子、情节的小段落、整个剧作链条的环节的话，那么这种思想便是用单镜头画面符号，如像用砖头那样表现出来的、堆砌起来的……（列·库里肖夫：《电影的艺术》，戏剧电影出版社出版，第100页。）

> 就这样，一个个螺丝钉，
> 一块块砖头……

——如人们说的那样。

单镜头画面——蒙太奇的要素。

蒙太奇——诸要素的集合。

这是极其有害的分析方法。

因为在这里，对某一过程的全面了解，仅仅是通过这一过程所经历的外部特征得出的。

这样做很可能弄到作出声名狼藉的结论的地步：电车的存在就是为了把它们横在大街上当路障。如果只限于它们例如在1917年2

①“就这样，一个个螺丝钉，一块块砖头……”是流行于20世纪20年代的歌曲《砖头之歌》的歌词。——原编者注

月完成的那些职能来说的话，这个结论倒是十分合乎逻辑的。但是MKX（公共局）[①]对电车的看法却是另一样的。

在这个问题上更糟的是，此类方法会真的像不可跨越的电车似的成为阻挡形式发展的可能性的路障。

此类方法并不会导向辩证论的深化，而只能导致进化的“完善”，因为它并没有把握住现象的辩证实质。

归根结底，此类的进化终会导致如下后果：或者通过精致考究而走向颓废，或者相反地由于淤血而引起普遍的虚弱。

不管怎样令人奇怪，《快乐的金丝雀》[②]同时可为这两种情况作悦耳动听的见证。

单镜头画面绝不是蒙太奇的要素。

单镜头画面是蒙太奇的细胞。

蒙太奇是单镜头画面在统一系列中进行辩证飞跃的彼岸。

蒙太奇，还有它的胚胎——单镜头画面的特征究竟是什么呢？

是碰撞。是两个并列的片段的冲突。是冲突。是碰撞。

我眼前摆着一张被揉皱而发黄了的小纸片。

上面有一段很难理解的记录：

“联结——普”和“碰撞——爱”。

这是在爱——我，同普——普多夫金之间就蒙太奇这一主题进行的一场激烈争论的物质痕迹（约在半年以前）。

这种情况已经成为惯例。每隔一段时间他就会定期地在晚间到我这里来，于是我们便关起门来就一些原则性的题目争论不休。

---

①MKX：莫斯科城市公共事业管理局。——原编者注

②《快乐的金丝雀》是列·符·库里肖夫拍摄的影片，国际工人救济委员会影片公司出品（1929年）。——原编者注

那一次也是这样的。他是库里肖夫学派培养出来的门生，热心地维护那种把蒙太奇看作是诸片段连接的观点。连接成链条。“砖头”的连接。

把砖头排列起来便可以叙述思想。

我把蒙太奇看成是碰撞。我拿自己的观点反驳他。这就是由两个客观实在的东西相碰撞而产生思想的观点。

至于联结，在我的碰撞中只是一种可能的——局部的情况。

大家总会记得，在球与球相击（碰撞）的问题上，物理学知道大量的数不尽的联结方法。

这些方法以球是有弹性的，或是没有弹性的，以及是介于有弹性与没有弹性之间的情况为转移。

在这些联结方法之中也有这样一种方法，在这种方法中，碰撞会逐渐减弱到使得两个球都在同一个方向上进行符合均匀器测量度的均衡运动。

这一点大概是与普多夫金的观点相符合的。

不久前我又同他交谈过。现在他已赞同我当时的看法。

的确，在这段时间里，他有机会听了这期间我在国立电影专门学校[①]讲授的全部课程……

总之，蒙太奇——这是冲突。

一切艺术的基础永远是冲突（辩证法的独特的“形象的”转化）。

单镜头画面是蒙太奇的细胞。

因而，也必须从冲突的角度来对它加以考察。

---

①国立电影专门学校，即现在的苏联国立电影大学，爱森斯坦从1928—1943年（除短时间中断外）一直在那里讲授导演课。——原编者注

单镜头画面内部的冲突——这便是：

潜在的蒙太奇，这种蒙太奇随着张力的不断增强，便会打碎自己的四角形的细胞，释放出自身的冲突，去推动各蒙太奇片段之间的蒙太奇冲撞。

这就好像是面部表情的曲线，由于这些曲线上的褶皱不断向外延伸，而波及空间的场面调度的曲线。

这就像“俄罗斯人是不可阻挡的”这句口号，突然会膨胀为一部多卷本的长篇小说《战争与和平》的情节波澜一样。

如果要将蒙太奇同某种事物相比较的话，那么蒙太奇诸片段——“各个单镜头画面”的队列，就应被比作正在急驰的汽车或拖拉机的内燃机的一连串引爆，它们会作为“推动力”而使这些急驰的汽车或拖拉机的蒙太奇动力倍增。

单镜头画面内部的冲突。这种冲突可能是极其多种多样的：它甚至还可能是……情节的。在这种情况下，它是“黄金系列”。胶片长度为120公尺的片段，既不存在选择的问题，也不存在电影形式的问题。

但是“电影技法的”冲突则不然：

线画方向（线条）的冲突，

景次（相互间）的冲突，

容积的冲突，

质地（由各种不同强度的光照射下的容积）的冲突，

空间的冲突等等。

这些冲突等待着张力的仅只一次的推动，以便分解为一对对对抗的片段，分解为特写镜头和远景镜头，分解为不同方向的线画片段，分解为立体处理的诸片段与平面处理的诸片段，分解为低调的片段和高调的片段……以及其他，等等。

最后，也还有这样一些意料不到的冲突，譬如，对象与它的空间性的冲突，还有事件与它的时间性的冲突。

这听起来不管多么令人奇怪，却都是一些早已为我们所熟知的事情。

第一种是用摄影机镜头搞出来的光学的歪曲，第二种是动画，或 zeitlupe①。

电影技法的所有事项都可以归结为唯一的一个公式，电影技法的所有特征都可以按一个特征纳入一个辩证法的系列之中，这并不是空洞的修辞学的游戏。

现在我们就正在通过电影技法的全部要素，来探索电影技法表现力诸手法的统一体系。

如果能将电影技法诸手法化为普遍的特征系列，就可以全盘解决这一课题。

根据各个独立的电影要素所进行的实验，是完全无法互相比较的。

如果说我们对蒙太奇已有很多了解，那么我们对单镜头的理论却仍在特列蒂雅科夫美术馆和史楚金美术馆②，以及令人生厌的几何学抽象化之间踟蹰。

假若能将单镜头画面当作蒙太奇的局部的分子情况来研究——即打碎“单镜头画面—蒙太奇”的二元论，那么就会提供一种可能性，把蒙太奇的经验直接应用到单镜头画面的理论问题上。

有关照明的理论问题也是一样的。在对照明的感觉上，如能把照明作为光点同障碍物相碰撞来加以感觉，就像喷水龙头的水柱冲

①zeitlupe：德语，时间的放大之意，这是一种高速摄影法。——原编者注

②史楚金美术馆是莫斯科“新西欧绘画博物馆”的别称。——原注

击对象，或者像风扑打人体那样来加以感觉的话，我们便会按照全然不同的理解来利用照明，而不是去搞“薄雾”和“光斑”等花招。

冲突的原则，即光学的对位法的原则（关于这个问题我们将作另一次详谈），就是这样的一个分母。

现在绝不能忘记，我们急需解决的还并不是那样的对位法的问题，而恰恰是有声电影中的音响学的和光学的冲突的问题。

我们现在就把话题转到一个引人入胜的光学的问题上来：

转到在单镜头画面的边框和对象之间的冲突上来。

电影的拍摄点，仿佛就是把导演的组织逻辑和会在碰撞中提供出电影拍摄角度辩证法的现象的惰性逻辑之间的冲突加以物象化。

在这点上，目前我们还是印象主义的，还是极端没有原则的。

然而，在这项技术中却具有尖锐的原则性。

从大自然的广阔天地中偶然截取的一块枯燥的四角形……

在这里我们又要把话题拉回到日本[①]！因为在日本的学校中有一种教绘画的方法，简直跟电影技法同出一辙。

我们教绘画的方法是这样的：摆上一张四角形的普通的俄国造的纸。在大多数情况下并不会考虑到这张纸的四角（纸角由于长期操作摩擦而油渍斑斑！），而是要往这张纸里塞满呆板的女像柱、徒有虚名的科林斯式柱冠或石膏的但丁（不是魔术师，而是那个喜剧作者阿利吉耶里）。

日本人的做法却完全相反。

看看这里的樱花树的树枝或帆船的景色吧。

---

①这里指的是爱森斯坦将要对1928年来苏联访问演出的歌舞伎进行分析。——原编者注

学生们可以从这一总体中截取一个正方形，或者截取一个圆形，也可以截取一个长方形，来作为构图的单位（见图1、图2）。

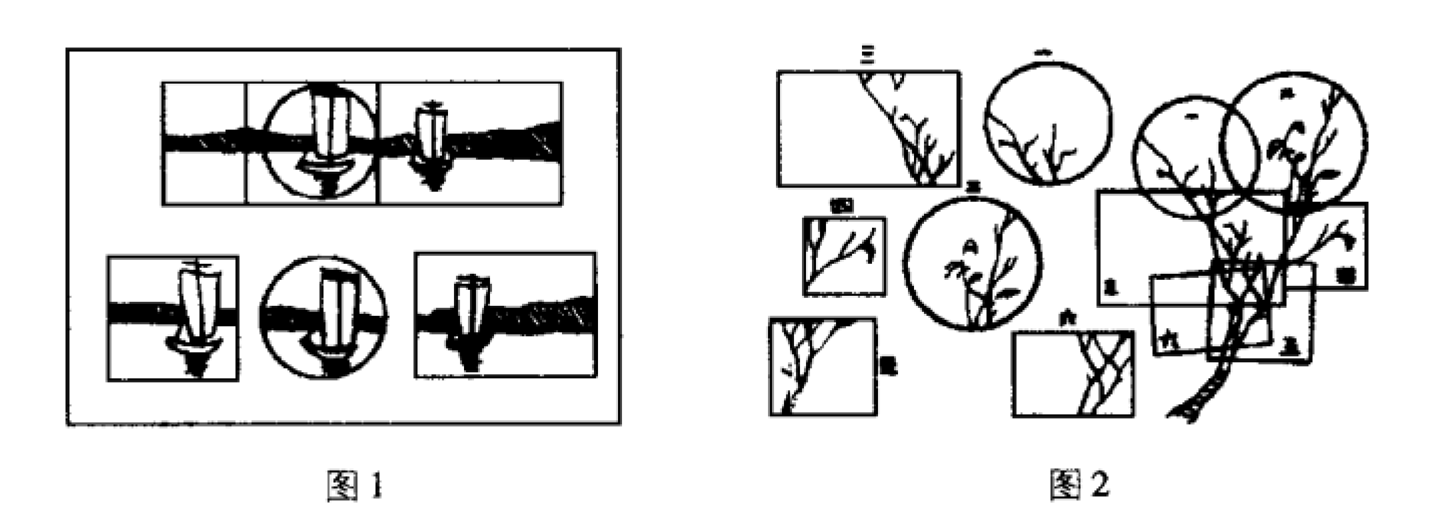


图1　　　　图2

选取的是一个单镜头画面！

这两种教绘画方法的学派（他们的和我们的）正好说明了在今天的电影中相互斗争着的两种倾向的特征。

我们的学派是对摄影机镜头前的现象加以空间组织的日趋衰亡的方法：

从安排一段插曲的“拍摄”开始，一直到在摄影机镜头前搭建语言混杂的巴别塔①为止。

而日本人用的却是另一种方法，他们用摄影机进行“选择”，通过摄影机进行组织。他们把摄影机镜头当作截取现实生活片段的手段。

诚然，今天已迎来这样一个时期，即是说终于开始把注意的中心从电影素材转移到理性电影中的“推论和结论”，转移到素材的“口号”上来，即是说这两个学派已失去互相敌视的意义，并且可以平静地进行综合性的统一了。

---

①巴别塔：源出圣经故事。洪水大劫后，挪亚子孙向东迁移，决定在巴比伦的示拿地方建一座通天塔。此事迁怒上帝。上帝遂使造塔的人说出各种各样语言，互不理解，致使造塔工作半途而废。以后人们便用巴别塔来形容语言混杂。——译注

现在我们得像回到电车上找套鞋似的，再回过头去寻找我们在前几页谈丢了的戏剧的问题。

我们要回过头去谈日本戏剧中的蒙太奇手法的问题。

特别是表演中的蒙太奇手法的问题。

第一个，并且也是最惊人的手法，便是“不连贯表演”这一纯电影技法式的手法。

日本人除了在面部表情的转变上极端标新立异之外，他们也利用与此直接相对立的东西。

他们会在表演的某一瞬间中断表演。“黑衣人”[①]殷勤地遮住表演者，把他同观众隔开。过一会儿当表演者再露面时，他已是一副新的装扮，戴着新的假发，这一切标志着人物的情绪状态已进入另一个新的阶段（新的高度）。

例如在歌舞伎《鸣神》[②]中，左团次[③]就完成了从酩酊大醉到癫狂这一转变过程。用的是机械地切断的办法。也就是用改变脸谱的办法，这无非是从一套套（大量）涂绘着各种彩条的脸谱中，挑选出不同于先前那种脸谱而更适合于表演当前课题的具有更高情绪张力的脸谱来。

这一手法也是为电影的本性所固有的。将传统的欧洲表演……“情绪转换”段落的不间断的表演硬搬到电影中来，又再一次使电影踏步不前。然而，“切断”表演的手法却为构筑各种全新的手法提供了可能性。一张正在变化着的脸被一系列具有各种情绪变化的

①黑衣人是指日本古典戏剧能乐和歌舞伎中的检场人，身穿黑衣，戴黑手套、黑头巾、黑面纱。在转场时出台为主人公改装或收送道具。——译注

②《鸣神》是津打半十郎的戏曲剧本，是最普及的歌舞伎十八番剧目中的一部。——原编者注

③左团次即市川左团次（1880—1939 年）剧团的领导人、演员，歌舞伎艺术的最伟大的代表人物之一。——原编者注

脸——类型所代替，这些脸要比职业演员的那种过分任人摆布的、丧失了有机抵制能力的面部表情更富有尖锐的表现力。

在我们的新农村片[①]中，我运用在面部表情的两极阶段之间加以切割的办法来进行尖锐的对比。用这种方法使得围绕着牛奶分离器所产生的"怀疑的表演"达到了巨大的尖锐性。牛奶会浓缩吗？或者不会？受骗了吧？钱怎么办？在这里，把表演相信和怀疑这样一些动机的心理过程，切割为两极——喜悦（相信）的状态和忧心忡忡（失望）的状态。此外，我们还用光进行了尖锐的强调（这在日常生活中无论怎样都是没有根据的）。这样做的结果却大大加强了紧张感。

歌舞伎的另一个惊人的特征，便是"将表演分解开"的原则。例如，来莫斯科进行访问演出的歌舞伎剧团的扮演旦角的主角演员松茑，在《面具雕刻家》中扮演一位垂死的姑娘时，他就是将角色分解为相互间完全断开的几个表演片段来进行表演的。

用一只右手表演。用一只左脚表演。只用颈项和头部表演。整个死前的痛苦挣扎的全过程都被分解为供单独表演的一个个分散的"组"；脚的组、手的组、头的组。分解为不同景次的镜头。当不祥的结局——死亡愈来愈临近时……各个组的表演的交替也愈来愈频繁了。

演员用这一手法摆脱了稚拙的自然主义，并且把观众紧紧吸引到"节奏上来"，借此不仅使得这场戏成为可以被接受的，并且还是极其富有魅力的，然而这场戏的整个结构都是建筑在彻头彻尾的和淋漓尽致的自然主义（血及其他等等）之上的。

现在我们可以不再对单镜头画面内部的蒙太奇进行原则性的区

---

①这里指的是爱森斯坦和亚历山大洛夫的影片《旧与新》（1929 年）中的一段插曲。——原编者注

分，而立即直接引用第三种手法。

日本人在表演工作中用一种缓慢的节奏，其缓慢的程度是为我们的戏剧所无法了解的。《忠臣谱》[①]中著名的切腹场面。像这样缓慢的运动速度，在我们的舞台上是没有的。如果说我们在前面的例子中看到的是动作联系的分解，那么在这里，我们将会看到动作过程的分解。zeitlupe（即高速摄影）。这一手法从技术上讲在电影中是可行的，然而能够在结构上有意义的彻底利用它的例子，我只知道一个。通常它不是被用于造型性——《水晶宫》(《巴格达窃贼》)[②]，再不就是被用于梦境（《兹文尼郭拉》）[③]，更多见的是干脆被用于形式主义的游戏和没有动机的用摄影机玩弄的小花招（《带摄影机的人》)[④]。我指的是爱泼斯坦的《于谢家的覆灭》[⑤]。（根据报刊资料来判断）用快速摄影拍下来的一些正常表演的事态，会由于它们在银幕上的缓慢速度而给人一种不寻常的情绪上的压迫感。如果我们能注意到，演员表演对观众的吸引力是维系在观众想要摹仿演员的表演之上的话，那么我们便会很轻易地把这两个例子（即歌舞伎表演与《于谢家的覆灭》）归结为同一个动机。感觉的紧张度在增长着，因为根据被分解开的运动是更易于进行摹仿的……

甚至在教练步枪的操作时，也能“根据分解”把操作法灌进最愚笨的“新兵”的脑运动机能中去……

日本戏剧最使人感兴趣的，当然是它同有声电影的联系。有声电

---

①《忠臣谱》是竹田出云的戏曲剧本，在1928年访问演出时上演的剧目之一。——原编者注

②《巴格达窃贼》，劳尔·华尔特导演的影片（美国，1924年），主人公由道格拉斯·范朋克扮演。——原编者注

③《兹文尼郭拉》是杜甫仁科的影片（1926年）。——原编者注

④《带摄影机的人》是吉加·维尔托夫的影片（1927年）。——原编者注

⑤《于谢家的覆灭》，又名《于谢家的没落》，是法国导演让·爱泼斯坦的影片（1928年）。——原编者注

影应当在对它来说是最基本的问题，将视觉的和听觉的感觉用单一的生理学的分母来进行通分的问题上，向日本人学习，并且它也是能够学会的。不过，关于这个问题，我已在《艺术的生活》(1928 年第 34 期)的一篇文章①中做了详细的论述，这里我不准备再谈这个问题。

以上尽管很简略，然而我们还是得以阐明了在日本文化的各个领域中一贯渗透着纯电影技法的元素和电影技法的中枢神经——蒙太奇。

不过，正是电影陷入了“左翼的”歌舞伎所陷入的那种错误。

日本的进步的戏剧家们并不是很妥善地从他们所表演的封建形式的传统性中遴选出为他们的表演所特有的原则和技术，相反地倒是热衷于搬用“我们的直觉主义者们”②的那种松垮的、无定性的表演。结果是可悲的、令人忧虑的。在电影领域中，日本也在竞相摹仿风行一时的美国和欧洲的平庸滞销的商业片的老一套模式。

理解自己文化的特点，并把它运用到自己的电影中去，这才是日本的当务之急！

日本的同志们！难道你们想让我们来承担这项工作吗？

垂直蒙太奇

[苏联] 谢·爱森斯坦　著

俞　虹　译

译者按　蒙太奇问题在爱森斯坦的整个理论活动中占据着相当重要的地位。1935 年，他开始想把他从 1923 年

①这里指的是《意外相逢》一文。——原编者注

②“直觉主义者们”指的是那些并没有掌握创造形象的有意识的方法和专业技术，而试图把自己的创作建立在赤裸裸的直觉之上的演员和导演。——原编者注

发表《吸引力蒙太奇》以来进行的有关研究工作做一次总结，并为他的一些新的设想建立一个理论基点。这一庞大计划的第一篇文章原来叫作《蒙太奇 1937》，其中包括：一、单一拍摄点的电影蒙太奇；二、变动拍摄点的电影蒙太奇；三、视听觉蒙太奇这三个部分。由于爱森斯坦的研究活动曾在 1937 年被迫中断，因而这篇文章在他生前一直未能发表，后来以《蒙太奇》为题名收集在《爱森斯坦论文集》六卷集第二卷中。第二篇《蒙太奇 1938》的副标题为《水平蒙太奇》，第三篇是《蒙太奇 1939》，副标题为《垂直蒙太奇》，第四篇《蒙太奇 1940》的副标题为《声音色彩蒙太奇》。除《蒙太奇 1938》外，后两篇文章也未能在各写作年代发表，于是爱森斯坦把后两篇文章的内容糅在一起，写成《垂直蒙太奇》一文，当时曾发表在 1940 年第九、十二与 1941 年第一期的苏联《电影艺术》杂志上。爱森斯坦所有关于蒙太奇的文章大部都收集在《爱森斯坦论文集》六卷集的第二卷中。本文是根据该卷译出的《垂直蒙太奇》第一部分。

在《蒙太奇 1938》一文中，我们对蒙太奇作了如下确定的表述：

从正在展开的主题的各个要素中取出片段 A，然后再从其中取出片段 B，将这二者加以对照，便会产生一个能最鲜明地体现出主题内容的形象来……也就是说，在选择影像 A 和影像 B 时，必须从正在展开的主题内部的一切可能的特征中找出它们两者，以使它们相对照（正是它们相对照，而不是其他要素

相对照)，能在观众的知觉和感觉中唤出最为全面完整的主题本身的形象来……

在这一表达中，我们并没有限制自己一定要使A或B属于某种质量等级，或者使它们属于一维或多维。

我们说："从正在展开的主题内部的一切可能的特征中……"并非偶然。

因为，既然由它们所产生的那一预先考虑好的、唯一的和概括的形象是具有决定意义的，那么，这些组成形象的各个要素究竟属于表现手段的哪一个领域，就不起什么原则性的作用了。

不仅如此，从列昂纳多·达·芬奇到包括普希金和马雅可夫斯基在内的一切典范，几乎都可以说明表现手段是属于极其多种多样的领域的[①]。

在列昂纳多的《洪水》中，纯造型的诸要素（即视觉的要素），人们行为的诸要素（即戏剧表演的要素），以及噪音、轰响、号叫的诸要素（即声音的要素）——这一切在同等程度上形成了关于洪水的表象的那个完整概括的终极形象。

因此我们认为，从默片的蒙太奇过渡到有声片的蒙太奇，并没有发生什么原则性的变化。

我们对蒙太奇的理解，同样既包括默片的蒙太奇，也包括有声片的蒙太奇。

这绝不是说，视听觉的蒙太奇的实践没有给我们提出新的任务、新的困难和在许多方面全新的工作方法。

①这一见解同爱森斯坦的第一篇宣言《吸引力蒙太奇》之间的关联是很值得注意的。爱森斯坦很久以来就不再坚持作品的生理的作用，但是他却保存了自己的这一早先的宣言的"合理内核"，强调戏剧和电影的表现手段在创造作品的形象结构中的积极作用。——原编者注

恰恰相反，这一切全都提出来了。

正因为这样，我们才应当尽可能详细地分析视听觉现象的本质自身。首先出现一个问题，究竟到哪里去寻找着手进行这一工作的直接经验的出发点呢？

和往常一样，人永远是经验的永不枯竭的源泉①。

在这里，最关键的问题从来都是观察人的行为，在当前这种情况下则是观察人为了给自己塑造现实的完整的形象，是怎样理解现实、是怎样把握现实的。

以后我们将看到，即使在狭隘的结构问题中，人与人因一定情绪而产生的手势和音调的相互关系，仍然是确定视听觉构成的具有决定意义的原型，而这些视听觉的构成当然也完全是由统一的既定的形象产生的。不过关于这个问题，我们在上边已经讲过了，留待以后再谈。现在我们只提如下一个原理就够了。我们是通过形象来知觉这一或另一现象的，为了正确地选择正是用以组成这一形象的那样一些蒙太奇要素，最好的办法就是敏锐地去跟踪我们自己，敏锐地去跟踪观察这样一种情况，即这一形象恰恰是由那一些现实的要素而真正地在我们的意识中形成的。

这时，最好捕捉住自己的第一个，也就是最直接的那一个知觉，因为正是这一知觉将永远是最敏感、最新鲜、最生动，并且是由属于许多不同领域的印象形成的。

因此，当我们研究经典作品时，或许同样最好不要只利用已完成的作品，并且还要利用艺术家努力记录下来的那一系列变化多端的最初的、最鲜明的、最直接的印象的草稿。

---

①在爱森斯坦为撰写《蒙太奇 1938》准备的资料中，保存着他的如下一段摘录："本质是可以离开人而独立加以思考的；然而艺术却必须归属于人，因为艺术只能通过人和为了人而存在。"歌德：《收藏家和他的伙伴们》1799 年版。——原编者注

正因为这个缘故，有时草稿或速写画往往远比完成的油画更生动（例如，伊凡诺夫的《基督显灵》[①]和他为这幅油画而打的草稿，特别是他为另外一些未完成的油画所做的构图草稿）。

我们都不会忘记，列昂纳多的《洪水》也是“速写画”，如果不是临摹大自然的写生速写画，那么无论如何也是列昂纳多狂热地试图把他内心视线中闪现的关于“洪水”的形象和幻象的一切特征都记录下来的画稿。正因为这样，在这幅画中才会不仅具有如此丰富的描写要素和造型要素，并且还具有同样丰富的声音要素和表演要素。

为了更具体起见，我们再举一个这种“写生速写”草稿的例子。在这一草稿中保存了第一个直接印象的全部“光彩”。

这是龚古尔兄弟在1867年9月18日的《日记》中为一篇草稿做的附注：

> ……对竞技场的描写……我是在为我们的一部未来的小说写的记录草稿的小笔记里找到这段描写的。可惜这部小说并未写成。
>
> “在大厅两端的一片昏暗中——警察的纽扣和军刀柄闪闪发光。
>
> 冲进灯火通明的场地的摔跤运动员们的发亮肢体。挑战的目光。在交手时掌心碰到皮肤时的噼啪声。散发着野兽气味的汗水。和胡须的淡黄色混在一起的苍白色面孔。由于四面受打击而变红的躯体。像从排水沟壁上往下淌似的流着汗水的后背。已

---

①亚历山大・安德列耶维奇・伊凡诺夫（1806—1858年）：俄国画家。这里指的是他为《基督显灵》这幅巨幅油画所绘的草图。这幅画的创作延续了许多年。创作了近三百多幅草图，其中的许多幅就其艺术价值而言，一直被认为是亚・安・伊凡诺夫的创作的崇高范例。——原编者注

经变成两个跪在地上拖曳着的人影。用头顶旋转等等。”

我们熟悉的情景。挑选得异常机敏的一些“特写”的结合。通过这些特写的对照所产生的异常生动的竞技场的形象，等等。但这里有什么特别值得注意的呢？这就是在这段描写的短短几行里，一个个单独的特写——“蒙太奇要素”，全然分别属于人的感觉的几乎所有领域：

1. 触觉—触感的（淌着汗水的濡湿的后背）；

2. 嗅觉的（散发着野兽气味的汗臭）；

3. 视觉的：

感光的（一片昏暗和冲进灯火通明的场地的摔跤运动员的肢体，从暗处闪闪发光的警察制服的纽扣和军刀柄）；

感色的（苍白色面孔、淡黄色的胡须、由于受打击而变红的躯体）；

4. 听觉的（手掌的拍击声）；

5. 运动的（跪着、用头顶旋转）；

6. 纯情绪的、“表演的”（挑战的目光）及其他。

我们还可以举出无数例子来，不过它们只能详尽程度不同地说明我们已经讲过的那一原理，即：从创造统一概括的视听觉形象的角度来讲，不管处理的是纯视觉的蒙太奇，或者是将不同领域的诸要素结合起来的蒙太奇，尤其是将视觉形象和声音形象结合起来的蒙太奇，在方法上并没有原则性的差异。

早在1929年我同普多夫金、亚历山大洛夫发表我们关于有声片的《声明》时，我们就理解到了这一原则①。

---

①这里指的是在1928年写出并发表的《有声片的未来》一文。——原编者注

然而原则毕竟是原则，这里根本的问题是怎样才能找到把这种新形式的蒙太奇付诸实践的方法。

这方面的探索与《亚历山大·涅夫斯基》紧密联系着。同这部影片结下不解之缘的这种新形式的蒙太奇，我把它称之为：

垂直蒙太奇。

这个名称打哪儿来的，为什么起这么个名称呢？

每一个人都熟悉乐队总谱的外形。好儿行乐谱线，每一行都是为一定的乐器配的分谱。每一分谱都沿同一水平线向前发展。但是在这里垂直线也同样重要并具有决定性的意义，因为它就是乐队各种要素彼此之间在单位时间内的音乐的相互关系。这条垂直线通过前进的运动把整个乐队贯串起来并向水平横移，借以实现乐队总体的复杂而和谐的音乐运动。

当我们把音乐总谱这一页上的外形移到视听觉的总谱上去的时候，应当说，在这新的形式下，必须给音乐总谱加上一行。这一行便是连续不断相互转换的视觉镜头，这些镜头将按照自己的规律与音乐的运动相对应，反之，音乐也将按照自己的规律与镜头的运动相对应。（请按图 1 和图 2 作一次比较）

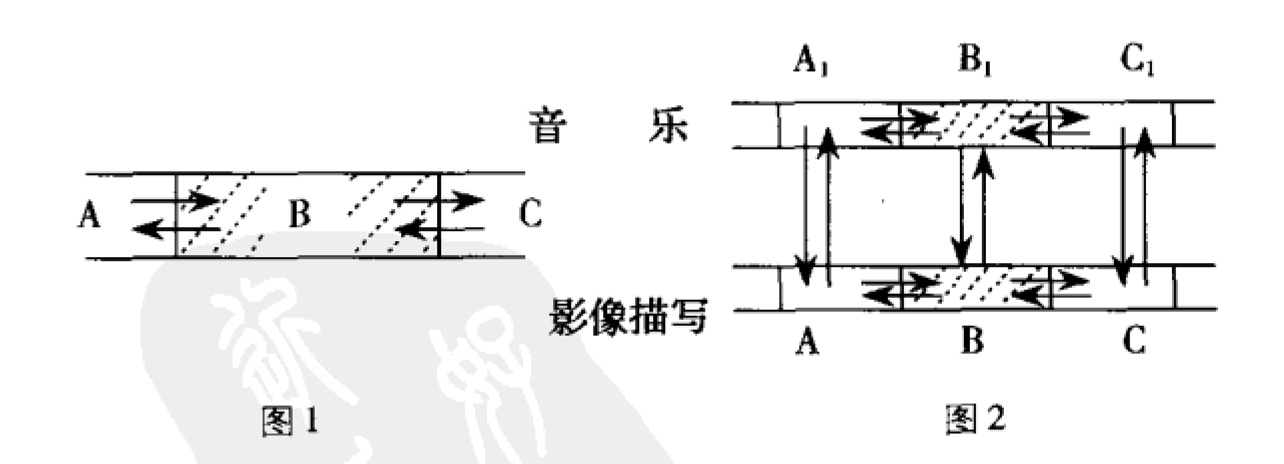


图 1　　图 2

如果我们不是从音乐总谱的外形，而是从默片蒙太奇构造的外形来进行这一工作，大致也会同样成功地描绘出相仿的情景。

在这种情况下，必须从默片的经验中选出一个复调的蒙太奇的例子，即是说在这种蒙太奇中，不单单要依据某一个单一的特征——运动、光、情节片段，等等，将一个片段跟另一个片段结合起来，并且还要通过这些结合好的片段系列来进行那许多条线的同时的运动；而这些条线中的每一条线都有各自独特的结构进程，与此同时，每一条线的结构进程又同整个作品的结构进程不可分割。

我们可以拿影片《旧与新》中“宗教游行”的蒙太奇作为这方面的例子。

从《旧与新》的“宗教游行”中，我们可以看到由许多条独立的线交织成的线网，这些条线同时地并且也是独立地贯串着循序前进的单镜头画面的序列。

试举例如下：

1.“热的”音部。这个音部以一个片段比一个片段逐渐加强的态势进行着；

2. 按照纯造型张力的强度来进行特写交替运动的音部；

3. 愈来愈强烈地陶醉于宗教狂热的音部，即特写的表演内容的音部；

4. 女“声”的音部（举着圣像唱着歌的农妇们的脸）；

5. 男“声”的音部（举着圣像唱着歌的农夫们的脸）；

6. 在圣像底下“钻进钻出的人们”的运动的节拍愈来愈强的音部。这股逆流推进了逆流的大主题的运动，这个大主题既通过单镜头画面并且也用蒙太奇联结的办法，同第一个大主题——举着圣像、十字架和神幡的人流的主题融合了起来；

7.“匍匐屈从”的音部。这个音部把两股人流会聚为“从天上到地下”几个片段的总的运动。

从在空中闪烁着的十字架和神幡的顶尖，一直到在布满尘埃的

地上展开双臂盲目地对着干燥的大地磕头的人们。

这一主题甚至是由开头仿佛是作为打开主题的钥匙的一个单独的片段清楚地勾画出来的：一个迅速的全景镜头沿着钟楼从在天空中闪闪发光的十字架一直摇到集结着宗教游行人流的教堂台座，及其他等等。

蒙太奇的总的运动就是这样在把所有这些多种多样的主题和音部交会成一个单一的总的累积运动的过程中，不间断地向前进行着。而每一个蒙太奇片段除了要严格地考虑到运动的总的线索之外，还要考虑到每一单独主题内部的运动变化。

有时，一个片段可以把所有的主题和音部都吸收进来，有时可以吸收一两个，而让其他一些暂时休止；有时又必须让一个主题退一步，以便尔后使它能更有力地向前冲两步，等等。然而不论任何时候，当对每一个蒙太奇片段进行价值判断时，绝不能只看它的某一个特征，而是要看它的一系列的特征，首先要看它是否能解决适于与这一或另一别的片段“为邻”的问题。

一个从热的强度看适于热的音部的片段，可能就不适于放到“声的”音部的合唱中去。面部的比例能满足一些片段的要求，然而，由于演技表现力的不足却又不得不把它放到完全另外一个地方去，等等。这种工作的复杂性是不足为奇的，因为在谱写最简单的交响乐乐曲时几乎都会碰到相同的情况。当然，这里的复杂性更大些，问题在于拍摄的胶片材料比起音乐的材料来，其灵活性要小得多，而恰恰在这部分中几乎没有提供变调的可能性。

但是，从另一方面讲，应当注意在探索和决定复调结构本身和它的一条条单独的线的最后形式的时候，不仅要按照事先定好的计划，并且也要考虑到已经拍好的各个片段的综合体本身向我们启示的那种东西。

在《亚历山大·涅夫斯基》中，特别是在骑士进攻的场面里，我们就曾努力实现过这样一次“联结”。只不过由于多了“一行”记录声迹的线使工作更加复杂化（或许更加简单化?）了。在这里，既有天空调子——阴或晴的线；又有突袭的节拍逐渐加强的线，突袭方向的线，循序表现俄国士兵和德国骑士的线，面部特写和长镜头远景的线，还有音乐音调方面的线，音乐主题、音乐速度、音乐节奏的线及其他，等等。完成这一任务是相当艰难而复杂的。我们花了很多时间才把所有这些要素协调为一个有机的综合体。

诚然，在这方面，下述情况帮了我们的忙：即是说复调结构除了可以利用一个个单独的特征之外，基本上还可以利用能够形成整个片段的综合感觉的那种东西。这种感觉仿佛为片段描绘出了“相貌”，从而使得片段的一切单独的特征会合成片段的共同的感觉。关于复调蒙太奇的这一品质及其对当时来讲还是“未来的”有声影片的意义，我曾结合着《旧与新》一片的上映写过文章（1929 年）①。

对于影像同音乐的结合来说，这种共同的感觉具有决定性的意义，因为它既同影像的形象感知，也同音乐的形象感知不可分割地关联着。为了使这种感觉保持住它的决定性地位，就必须在影像同音乐的结合本身中，经常不断地根据它们二者的单独特征来进行调整。

这一特点在说明垂直的蒙太奇的生成现象的图示中，可以用双线表示出来。不过我们要指出，这双线中的每一条线都是它们各自的多声的音部的综合体。所以在这里，对这两条双线的对应关系的探索，就必须从这类对应会对影像的以及音乐的共同的、综合

---

①爱森斯坦在这里指的是他的文章《电影中的第四维》。——原编者注

的“形象的”性质产生影响的角度来进行。

图2清楚地说明了新补充的相互对应关系的“垂直的”因素，这一因素是在视听觉蒙太奇中的各片段联结起来的时候开始出现的。

从影像的蒙太奇结构的视点来看，在这里已不仅仅是一个片段给另一片段在横向水平上建立的“附加建筑”，并且还是在每一个影像的片段的上方纵向垂直地建立的“上层建筑”，这是另一个维度的新的片段——声音的片段，也就是说是一个能够并不是连续性地而是同时性地同影像的片段相遇合的片段。

有趣的是，这里的视听觉的结合，无论同音乐中的结合，或者同默片中的蒙太奇结合都没有什么原则上的不同。

所以，即使在默片蒙太奇中（在音乐中就更不必说了），其效果实质上也并不是靠各片段的连续性，而是靠它们的同时性获得的，因为后一片段的印象同前一片段的印象相重合起来了。“双重曝光”的手法，仿佛就是用电影特技把电影知觉的这一基本的心理现象给物象化了。这种心理现象无论在默片蒙太奇相当高级的阶段，或在创造电影运动幻觉的最低级的阶段，都是完全一样的：将对象的各种状态的静止的影像一个画面跟着一个画面地互相重合起来就会造成运动的印象。现在我们将看到，即使在蒙太奇的最高级阶段——在视听觉的蒙太奇中仍在重复着类似的互相重合的方法。对于视听觉的蒙太奇来讲，“双重”曝光的形象也如同对于电影的一切其他心理现象一样，具有原则性的特征意义。

早在无声电影时期，当我想要用纯造型的手段来传达音乐的音响效果时，就曾求助于双重曝光的技术手法。我这样做并非没有道理：

……在《罢工》(1924年)中，曾在这方面做过尝试。那是一个短小的场面：从表面上看，罢工者们正在手风琴伴奏下表演一些无关紧要的游艺节目，实际上他们是在进行串联。

这个场面的结尾，是用一个纯视觉的手段结构的片段完成的，我们尽量让这个片段传达出音响的感觉。

在这里，我们用双重曝光暂时替换了未来电影的双片——影像带和声迹带。在第一次曝光中，小山脚下的池塘像个小白点似的走向远方的深处。一群伴着手风琴唱闹的人们从深处的小白点那里迎着摄影机走了出来。在第二次曝光中，闪闪发光的折棱条——被阳光照着的巨大手风琴的风箱折层的折棱，占满了整个银幕，它们用节奏点缀了风景。这些从不同角度互相配置好的运动和演奏，给人一种与这一场面本身相重合的完整的运动感和旋律感……（请参见我发表在1940年第24期《电影报》上的《不是着色的，而是用色的》一文。）

图1和图2描绘出了无声电影（图1）与有声电影（图2）结构联结体系的不同。实际上这正是联结体系的图式，因为蒙太奇本身是作为某一巨大的不断发展着的主题进程来加以描绘的，而它的各个单独的蒙太奇联结，则是通过类似图式来进行运动的。

但是要解开纵向垂直的联结这一个新的形式的本质之谜，恰巧存在着一些带根本性的难题。

因为 $A_1—B_1—C_1$ 的运动结构联系的构造，在音乐中是尽人皆知的。

而 A—B—C 的运动结构规律，在默片的实践中也经过了透彻的研究。

所以在视听觉的电影面前出现的新课题，将是 $A—A_1$；$A_1B_1C_1$；

$B—B_1$；$C—C_1$ 及其他等等的结合体系的问题。因为它们的联结将通过 $A—A_1—B—B_1—C—C_1$ 等等，在最多样的交织中完成的联结的复杂体系，以制约主题的造型的和声音的复杂进程。

由此可见，这里的问题是找到打开迄今为止仍未为人所知的 $A—A_1$，$B—B_1$ 的垂直的联结的钥匙，这些垂直的联结也应当学会合理地进行联结与分解的本领，就像音乐通过听的文化来处理 A_1、B_1……系列时所做的那样，或者像视觉的蒙太奇通过看的文化来处理 A_1、B_1 等等系列时所做的那样。

其结果，怎样去发现影像和声音的可约性的手段的问题，以及发现进行这一工作的指标、计量标准、方式和方法的问题就被提到前景上来了。这个首要的问题就是如何才能以极其敏锐的感觉来发现影像和音乐之间的内在的同步性，就像我们对外在的同步性已经具有的那种敏锐感觉那样。（在嘴唇的运动和说出来的话语之间有丝毫不合之处，我们都能立即准确无误地觉察出来！）

但是，内在同步性本身同那种外在的同步性是相距甚远的，它绝不是在靴子的形式和靴子的吱嘎声之间存在的同步性，而是会使造型的因子同声调的因子完全融而为一的“那种‘隐秘的’内在的同步性”。

同步性的这两个领域之间的联系环节和共同语言，当然是运动。普列汉诺夫曾经说过，一切现象最终都可以归结为运动。运动将向我们揭示出那些能够按序列建立起来的不断深化着的层次，运动将具体可感地向我们揭示出联合的涵义及其方法。不过，还是让我们沿着从外在的和具体可见的事物到内在的和并不太直接的事物这条道路去观察吧。

在同步性的问题中，运动的作用本身绝对是清晰可见的。但是我们且来观察一下一整系列有逻辑联系的情况。

这个系列实质上是从艺术考察范围之外的领域——事实的同步性的领域开始的，也就是从拍摄下来的对象或现象的自然的声音（呱呱叫着的青蛙、破竖琴发出的号啕大哭般的和弦、四轮轻便马车的车轮滚过路面的辘辘声）开始的。

在这里，声音和影像的结合不仅要再现出它们在大自然中早已存在的关系，而且还要根据作品表现任务的要求建立起它们之间的关系，真正的艺术是从这一时刻起才开始的。

最简单的形式就是让声音和影像这两个领域都服从同一个能够符合场面内容的节奏。这是视听觉蒙太奇的最简单、最通俗、最常见的情况，这时，影像的片段要按照在声迹带上与它相平行的音乐的节奏来加以分切或黏结。在这里，不管单镜头画面中有运动，或者单镜头画面是静止不动的，都没有什么原则上的不同。只不过在第一种情况下应当注意，让单镜头画面内部的运动也能有相应的节奏。

十分清楚，在这里，在同步性的这一并不高级的阶段里，也有可能创造出严格、有趣并有表现力的结构来。

从最简单的情况，即从重音的简单的“韵律上的”吻合——独特的“音步划分”出发，在这里也有可能经过对重音、长度、频率、重复等等加以计算，而创造出切分音结合①的和纯节奏“对位法”的联合来。

但是在外部运动的同步性的这第二种情况之后的下一步，又将是怎样一种情景呢？显然，它将会是这样的一种同步性，一种能够在造型中传达出运动不仅仅是有节奏的，并且运动还是有旋律的同步性。

---

①音乐中的切分音，是变换小节中强弱拍位置的一种节奏。——原编者注

兰兹在谈到旋律时说得很对：

严格地说，我们并不是在听“旋律”。问题在于我能不能跟上旋律，也就是说看我们是否有能力在更高的等级上把一系列声音结合为某一统一体……①

因而，必须在所有纷繁杂呈的造型的诸表现手段中，找出那些不仅仅能够以自己的运动来配合节奏的运动，并且还能够以自己的运动来配合旋律的运动线的那样一些手段来。我们已经预想过这些要素会是什么样的一些要素，但是这个问题需要专辟一个独立的章节来加以论述，所以我们只能匆匆地提出这样一个假设：这样的要素可以说基本上是……造型的“线性的”要素。我们现在将开始研究运动的下一个等级。

我们能够把声音系列的一个个单独的音联合为一个“最高级的统一体”，人们可以清楚地看出这个统一体是以一个个单独的音本身的运动联结起来的一条线。这些音在调子上的差别本身的特征，也依然要靠运动来决定。但这次已经是下一个等级的运动了——它不再是位移的运动，而是振动的运动了。这种振动的运动的不同特征，便是我们知觉到的不同音高和不同调性的音。

在这里，究竟影像的哪一个要素将同声音中的这一振动的运动相重合呢？很明显，这一要素在这里也得同运动—振动（尽管是以不同的物理形态）联系起来，这一要素在这里也具有与调子的符号……相同的一些特征；在影像中，这一要素便是色彩（粗略地说，也就是音的高低要同光的变化相对应，调性要同色彩相

①请参见兰兹的《诗的韵律的物理基础》一书，1931年版。——原编者注

对应）。

谈到这里，我们不妨稍加归纳。我们说明了同步性可以有“日常生活的”同步性、韵律的同步性、节奏的同步性、旋律的同步性、调性的同步性。

与此同时，视听觉的结合还会以其同步性满足所有的系列（这种情况较为罕见），或者会把自己的同步性建立在根据某种单一的差异性所进行的结合基础之上，而同时又不掩藏在影像领域与声音领域之间出现的共同的不协调感。后者——是相当常见的一种情况。当我们遇到后一种情况时，我们就会说，影像“是一回事”，而音乐却是“另一回事”；声音和影像这两个方面各行其是，它们并不联合成某种有机的统一体。在这里应当指出，我们绝没有把同步性理解为协和和弦。在这里，出现吻合的和不吻合的任何一种效果都是可能的，但不管在哪一种情况下，它们的关系同样必须是在结构上经过精确计算的。下一情况也十分明显，即同步性的任何一种形态，其结构的“主导的”基本的特征，或许都要取决于它所表现的任务。对于某些场面说来，节奏可能成为主要的感染因素，而对另一些场面，又是调子及其他等等成为主要的感染因素。

不过还是让我们把话题转到一系列变形本身，说得更确切些，转到同步性的各个不同领域上来吧。

我们可以看到，这些变形同我们早在当年（1928—1929 年）就已确立的默片蒙太奇的那一些变形，以及后来我们编进导演课的一般讲义中去的那一些变形是完全相吻合的（见 1936 年第四期《电影艺术》杂志，第 57 页，第三章，第二节，第三分节 Б 的第三段）。

当时有些同志曾认为我们这种“命名法”过于学究气，或者认为是一种任意的类比游戏。但是我们早在当时就已指出了，对这一问题所做的这种研究，即使对于在当时尚属“未来的”影片——有

声的影片也具有重要意义。现在我们在视听觉结合的实践中，已清晰而具体地切身感受到了这一点。

这个系列也还包括“泛音的”蒙太奇。我们在前边谈《旧与新》时曾涉及这种类型的同步性。然而透过这个或许并不完全准确的名称，便可以帮助我们理解各个片段（音乐和影像）作为完整的片段的、“综合的”、复调的、“感性的”意义。这一综合体便是那一可以在其中最直接地综合体现出片段的形象要素的感性因子。

谈到这里，我们便可以转到创造终极的内在的同步性这个主要的基本问题上来，转到形象和各片段的涵义上来了。

这样一来，圆圈仿佛闭合了。因为关于片段的涵义的这一公式，是一个既能把各片段最简易的配置——所谓的按情节逻辑进行的简单的“主题选择”统一起来，也是能够把最高级的形式统一起来的公式。在后一种情况下，这种统一便是一种揭示涵义的方法，这时，透过各个片段的结合，可以真正地显露出充溢着作品思想内容的主题形象来。

这一原理，对一系列其他同步性来说，当然是可以作为出发点的、奠基性的原理。因为同步性的每一种“变形”，在总的有机整体的内部，最多不过是通过自己专门划定的领域来体现主要的形象罢了。

现在我们将要从色彩的领域来开始探讨，这并不仅仅因为色彩的问题在今天是我们电影的最迫切和最能引起人们的好奇心的问题。主要还是因为，恰巧在色彩的领域里最尖锐地提出了，而现在又正在着手解决着有关影像与色彩之间，以及这两者加在一起与人的一定的情绪之间的绝对的一致和相对的一致的问题。这一点对于解决有关视听觉形象的原则的问题有着带根本性的意义。至于解决这一原则性问题的方法，如果用图示加以分析或用单色的印刷品加以再现，当然是最简便不过了，但是，如果能在旋律的同步性的领

域里展开分析，将会更为具体而有效（这个问题将构成继这篇文章之后的好几篇文章的主题）。

这样，我们首先还是来谈一下音乐和色彩相对应一致的问题吧，它们的对应一致会给我们为了方便起见称之为泛音蒙太奇（即声色蒙太奇）的那种形态的蒙太奇问题的研究工作铺平道路。

消灭影像和声音之间、可见的世界和可听的世界的矛盾！创造这两者之间的统一而和谐的一致。这是多么诱惑人的任务啊，希腊人和狄德罗①，瓦格纳②和斯克里亚宾③，他们谁没有梦想过这个任务呢？他们谁没着手解决过这个任务呢？但我们却并不从他们那里开始对我们的那些梦想的阐述。

我们所要做的阐述本身，是为了顺着影像和声音的一系列其他重要的特征的小径，走上研究声音和影像融合方法的坦途。

总之，我们想从研究这一问题来开始：即关于视听觉融合的梦想是以什么样的形式，早在很久很久之前就曾激动过人类的呢？在这个问题上，最美的梦想仍在色彩的领域。

我们举的第一个例子并不很久远，是在 18 与 19 世纪之交，但它却很翔实具体。

首先我们想请《揭开大自然的秘密的钥匙》一书的作者艾格尔豪生④发言。该书的第一部曾在 1804 年于圣彼得堡发行过（德文原版早在 1791 年就再版过）。他在该书的第 295—299 页上写道：

①德尼·狄德罗（1713—1784 年）：法国唯物主义哲学家、作家，一系列哲学—美学作品的作者。——原编者注

②理查德·瓦格纳（1813—1883 年）：德国作曲家。——原编者注

③亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾（1871—1915 年）：俄国作曲家，钢琴演奏家。——原编者注

④卡尔·冯·艾格尔豪生（1752—1803 年）：德国作家。——原编者注

很久以来我就在研究一切感性印象的和谐这个问题。为了做得更加具体和让人感觉得到，我改造了帕斯特里·卡斯特尔发明的音乐机器，使它适合于视觉，所以我就把它装配得能够使它像发出音调的和弦那样，发出色彩的全部和弦来。现在我来把这架机器描写一番。我给自己订制了一批直径半英寸、大小相同的圆柱形小玻璃杯；按照色彩的理论往这些小杯子里注入各种颜色的液体；我将小玻璃杯按照击弦式古钢琴上的弦那样摆好，再按照音调的区分那样，把它们按颜色的变化区分开来。在这些小玻璃杯的后边我做了一些小铜弹簧瓣，把小玻璃杯遮起来。然后我又用金属丝把这些弹簧瓣给联结好，以便在按弹簧瓣的时候弹簧瓣就能够开启并使色彩显露出来。当手指停止按弹簧瓣的时候，色彩就会暗下来，而当手指很快从弹簧瓣上移开的时候，色彩便消失了，因为这些弹簧瓣由于自身的重量立刻就会落在小玻璃杯上，并把它们遮挡住。

我在这些小玻璃杯后边点燃了一些很高的蜡烛。显现出来的色彩之美简直无法用言语加以形容，它们的美超过了价值连城的宝石。同样我们也无法表达当眼睛看到这色彩的不同和弦时所产生的快感……

眼的音乐的理论

如像音乐必须同乐剧中的作者台词相对应一样，色彩也必须同单词相协调。为了更容易地理解，在这里我想拿歌曲作为例子，我试把歌曲编成色彩的音乐，然后再用我的眼睛的拨弦钢琴来演奏这首色彩的音乐。这段音乐是这样的：

歌词：“一位无所依归的孤女。”

音调：凄凉的长笛的音。

色彩：掺杂着玫瑰色与白色的橄榄色。

歌词："在草地上的花丛间走着。"

音调：明快的音调逐渐高提起来。

色彩：掺杂着紫罗兰色和淡黄而又带点粉红色的绿色。

歌词："像黄莺一样如怨如诉地唱了起来。"

音调：时高时低相互交错着传出来的轻柔的音。

色彩：鲜红色和黄绿色交织着的浓郁的蓝色。

歌词："上帝听到了小孤女的歌声。"

音调：庄严、高亢而宏伟的。

色彩：带有幸福兆头的黄色和浓紫色混合在一起的淡蓝色、红色和绿色，逐渐转为光艳的绿色和白中透黄色。

歌词："太阳红彤彤地从山后升起。"

音调：庄严雄伟的低音，不时高提起来的中音！

色彩：掺杂着玫瑰色的娇艳的黄色。它们还逐渐变为绿色和浅黄色。

歌词："阳光洒在紫罗兰上。"

音调：轻轻地逐渐低沉下来的音。

色彩：同各种各样的绿色混合在一起的紫罗兰色。

这一切足以说明，色彩也能表现心灵的感觉……

如果说这个例子可能属于鲜为人知的，那么，在下面我们反过来举一个脍炙人口的例子：阿尔杰尔·兰波[①]的著名的"色彩的"十四行诗《元音字母》(《Voyelles》)。这首诗曾长时期地、多方面

①阿尔杰尔·兰波（1854—1891 年）：法国诗人，象征主义的奠基人之一。——原编者注

地以其色彩和声音的对应一致激励着人们的思维能力：

黑 A、白 E、红 I、绿 U、蓝 O：元音字母，
有一朝我会说出你们神秘的出处；
A 是绕着恶臭嗡叫的发亮的，
绿蝇身上的黑绒翅膀，是海湾的阴影；
E 是蒸汽和帐篷的素白，高傲的冰凌，
白的闪光，伞形花的轻轻震颤；
I 是喷出的殷红鲜血，是美的嘴唇，
在愤怒中或自我陶醉在苦修中的笑；
U 是圆，碧海中神奇的涟漪，
布满牛羊的牧场上的安静，
炼金术刻在勤奋额头上的皱纹和安详；
O 是刺耳的充斥着奇异的最后的号角，
是星体和天使们划破的沉寂；
末尾的 O，是她眼睛里紫色的光芒！①

雷内·希尔②的图表在时间上和这首十四行诗很接近。但他和兰波在许多方面却大相径庭：

où 、ou、ion、oui：从黑色的到棕红色的。

---

①译文参见外国文学出版社 1986 年版《外国诗》第三分卷第 150—151 页。——译注

②雷内·希尔：法国作家热贝尔（1862—1925 年）的笔名。他在 1880 年年底从象征派中独立出来，创建了自己的诗歌流派“工具主义派”，主张每一个单词的声音都应当完全符合于所表现的观念。后来，他创造了科学诗歌的理论，提倡诗歌应成为一种能够补充科学结论的“思想的最高行为”。——原编者注

ô、o、iio、oi：红色的。

â、a、ai：朱砂色。

eû、eu、ueu、eui：从玫瑰色到发白的金色。

û、u、iu、ui：金色。

e、è、é、ei：从白色到金黄色的蔚蓝色。

ie、iè、ié、î、i：蔚蓝色。

当海伦赫尔茨[①]发表了他有关嗓音和乐器的音色相对应一致的实验数据以后，希尔“修正了”他的图表，把一些辅音，乐器的音色，以及他认为可以同音绝对相对应的那些情绪的、表象的、概念的一系列名目，也都添加了进去。

麦可思·杰兹本在他论浪漫主义的一本书（《论浪漫主义的本质》，1921 年）中认为，“对各种不同的感觉领域加以综合”，是浪漫主义作家创作中的基本特征之一。

我们还会在施莱格尔[②]（1767—1845 年）关于声音和色彩相对应一致的类似图示中发现与上述情况完全吻合的例子（下面的引文系转引自亨利·兰兹的《诗的物理基础》一书第 167—168 页，1931 年版）：

A——与透明、清澈的红色相对应，它意味着青春、友谊和光芒。I——与天空的蔚蓝色相对应，它象征着爱情和真挚。O——紫红色的，U——紫罗兰色的，而 OO——则是群青色。

①赫尔曼·海伦赫尔茨（1821—1894 年）：德国最著名的自然科学家之一。他在听觉与视觉的生理学领域的研究工作成绩斐然。爱森斯坦在这里指的是他的《音响学》一文。——原编者注

②阿弗古斯特·威尔海姆·施莱格尔（1767—1845 年）：德国批评家、文艺学家、翻译家。——原编者注

较近代的一位浪漫主义作家——机敏的日本通拉甫卡基奥·肖伦[1]在其《日本通信》(伊利沙贝·比斯兰德编，1911 年版)中，对这个问题也给予了相当的重视。虽然他没有进行类似我们前边提到的那些人所做的那样的“分类”，并且还谴责了试图从直接的经验出发来进行系统化的一切做法(参见他在 1893 年 6 月 14 日的信中对塞孟兹的《蓝色的钥匙》一书的批评)。

不过，就在写这封信的前四天，他在给自己的朋友巴吉尔·海尔·张伯伦的信里却写道：

> 您在您最近的一封信里表明您是一位真正的艺术家。您用音乐术语来描写色彩的手法(如：由绿色的调色板中的一种绿形成的“深沉的男低音”等等)，简直使我欣喜若狂……

在谈这件事的时候，他还就他在这之前的几天里做的一个梦热情地长篇大论了一番：

> 您容忍语言中的丑陋，但是与此同时您却必须承认单词面部表情的美。在我看来，单词是有色彩、形式和性格的；它们有面孔，有风度，有姿态；它们有情绪，有怪癖；它们有色彩变化，有调式，有个性。

接着，他对那些反对他的写作手法与风格的杂志编辑部进行了攻击，当然他也肯定有一些看法是对的，比如编辑部认为：

---

①拉甫卡基奥·肖伦：英国作家，曾长年居住日本。写过数部有关日本的著作。——原编者注(他的日本名字为小泉八云。——译注)

读者们完全不像您所做的那样来感觉单词。他们完全不必知道，您把字母 A 当成鲜艳的玫瑰色，把字母 E 当成淡淡的蔚蓝色。他们完全不必知道，在您的观念中，谐音 KH 长着胡须并戴着缠头巾，大写字母 X 是满布皱纹的成年希腊人，及其他等等。

但肖伦马上就向自己的批评者们进行了反击：

这是因为人们根本看不见单词的色彩、单词的奇妙变化、单词的神秘莫测的魔幻般的运动；

这是因为他们听不见细语的沙沙声、字母行列的蟋蟀声、单词的笛声与鼓声；

这是因为他们感受不到单词的悲戚、单词的号泣、单词的愤怒、单词的反叛；

这是因为他们感觉不到单词的磷光、单词的柔软与坚硬、单词的干燥与润泽、单词中含有的金银铜铁的价值。

我们是否应当根据这些理由就拒绝尝试，促使他们听见，促使他们看见，促使他们知觉到单词呢？……（参见 1893 年 6 月 5 日的信）。

在另外一个地方，他谈到单词的变异性时说：

还在很久以前我就说过，单词就像小蜥蜴似的，能够根据自己所处的环境来改变自己的颜色。

肖伦这种高度的敏感当然不是偶然的。其间部分原因是由于他

近视造成的。近视使他这方面的知觉变得特别敏锐。当然，在这一点上最主要的还得归功于他生活在日本。在日本，这种发现视听觉相对应一致的能力，是发展得相当精锐的（我在1929年写的一篇《意外的接合》一文中，曾结合着有声电影和日本的传统详尽地阐述了视听觉的对应一致的问题）。

拉甫卡基奥·肖伦把我们带到了东方，在那里，在中国的学说体系中不仅存在着视听觉相对应，并且还用相应的准则准确地予以条理化了。在这里，这些准则完全从属于贯穿着中国的世界观和哲学的全部体系的阴与阳①的诸原则。它的对应关系本身是这样建构的：

1. 火——南——礼仪——夏——赤——徵——苦味
2. 水——北——智慧——冬——黑——羽——盐味
3. 木——东——爱情——春——青——角——酸味
4. 金——西——正义——秋——白——商——辛味

（引自《吕氏春秋》一书，耶拿，1926年版第463—464页）

更饶有趣味的是，不仅仅声音和色彩对应一致，并且无论在音乐的构造中，或是在绘画的构造中都共同反映出它们与一定“时代”的风格倾向相一致。

已故的雷内·威勒在他的《不再有远近法》一文中结合着“爵士时代”谈到了这个问题，谈得很引人入胜（载于《青年手册》

①阴与阳是用来标志否定的（消极的）和肯定的（积极的）因素的古代东方的象征。——原编者注

1933年第4期)。

> 以前的美学是建立在各要素的融合之上的。在音乐中，是建立在和声和弦的连续不断的旋律线上；在文学中，是建立在用连接词和动词将文字一个个组合起来的句子的诸要素的联合之上；在绘画中，则建立在搭配好的形的连续性之上。
>
> 现代的美学却建立在诸要素分离的基础之上：使诸要素彼此间相对立，使同一个要素重复出现，以加强力度，从而使对立具有更大的张力……

在这里，我们应当用一个注释指出，重复可以在同等程度上完成两项任务。

一方面，正是重复可以帮助创造有机的整体。

另一方面，重复还可以作为威勒所讲的那种加强张力本身的手段来使用。我们可以从手头举几个例子。有些影片可以说明这两种情况。

第一种情况下的重复，可以拿《战舰波将金号》中的“弟兄们!”为例：第一次出现“弟兄们!”是在后甲板上拒绝射击之前；第二次虽未出现在字幕上，但“弟兄们!”的字样却融会在以小船为媒介的岸上与战舰之间；第三次“弟兄们!”形式的出现，是在舰队拒绝向波将金号战舰开炮的时候。

《亚历山大·涅夫斯基》可以作为第二种情况的例子，在这部影片里，我没有按照音乐总谱所规定的那样，把某几段同样的小节重复四次，我重复了十二次，即是说重复的次数达三倍之多。这是影片中农民自卫军从大后方突入犬骑士的楔形阵的钳子嘴的那个片段。在受到高度赞誉的音乐的配合之下，我们毫无差错地取得了不

断加强张力的效果。

不过，还是让我们继续引述威勒的意见吧：

只要仔细地观察一下音乐的要素和作曲的手法，就会发现爵士乐是这种新的美学的典型表现。

爵士乐的几个基本的部分：切分音的配器乐曲、明确固定的节奏。其结果，行云流水式的回旋曲式；对于马斯涅①的风格具有特征意义的洛可可②形式的乐句；缓慢的充满装饰音的乐段，就都被抛弃了。节奏被锐角、突出的棱角、刚劲的线条所加强，变得更加强烈鲜明。它有硬性的构架；它是坚实的；它是有形状的。它竭力追求造型性。爵士乐探寻着音的体积、句子的体积。古典音乐是由不同平面的景次（而不是立体的体积），是由成阶梯形分布的景次，由互相重叠的景次，由水平的景次和垂直的景次构筑起来的。这些景次创造了比例优美的建筑：一座带有凉台、圆柱、台阶的纪念碑式加工精湛和具有纵深远景的宫殿。而在爵士乐里，一切全都被推到前景上来。这是一条重要的规律。这条规律无论在绘画中，或是在舞台布景中，在影片中，在音乐中都是一样的。假定的远近法，连同它那静止的消失点③和它那向后退去的诸延长线，却完全被摒弃了。

---

①马斯涅·朱利－爱米尔－弗里德里克（1842—1912年）：法国作曲家，抒情歌剧大师。——原编者注

②洛可可：建筑学术语，是古希腊伊奥尼亚式圆柱和科林斯式圆柱上的贝壳形雕饰。——原编者注

③消失点：绘画术语，指在远近法绘画中与画面平行的锐角物体，按远近法的法则逐渐延伸到视平线中心点两旁的点。——译注

无论在绘画中或在文学中，人们都同时用若干种不同的远近法的法则来进行创作。有时在一幅画里，就可以把仰角选取的对象的那些部分，同俯角选取的对象的另一些部分联结起来，构成一个复杂的综合体。

古典的远近法给我们提供的是用一只理想的眼睛看到的物体所呈现的模样的概念，是物体的几何学的概念。我们的远近法给我们展现的对象的样子，是我们可以用两只眼睛看的，是可以用手摸的。我们不再把远近法建立在一直延伸到地平线一点上的锐角上。我们把这个角扩大拉开，把它的方向舒展伸直。然后我们再把图形拉向我们，拉向自己，让它靠近我们自身……我参加在图形之中。因而我们不害怕像在影片中那样利用特写：人的影像超出了自然的比例，他好像就处在离我们的眼睛只有五十公分距离的位置上；我们不害怕从诗中呼啸而出的隐喻、我们不害怕像发起进攻般从乐队突然冲出来的长号声。

在旧的远近法中，各个景次仿佛通过烟囱道和漏斗似的伸向纵深，变得愈来愈小，退居为侧幕，从而露出纵深中的宫殿圆柱或纪念碑的台阶。音乐中的情形也和这很相似，两侧的低音提琴、大提琴、小提琴就像沿着台阶的梯级一个接着一个排起来似的有序景次，当它们逐渐后退到接近凉台的时候，突然迎着我们的视线展现出如霞光般辉煌的铜管乐器的欢腾雀跃声。在文学中也是一样，环境是一棵树紧接一棵树蔓延开去的林阴路；而人，则将从头发的颜色开始，写出他的一切特征……

在我们的远近法中——没有任何台阶、任何林阴路。人走进环境中来，而环境也是通过人进到它里面来才得以存在的。它们两者的职能是互相的。

总而言之，在我们新的远近法中——已不再有远近法。事物的立体感不再用远近法的手段来创造……立体感是由张力的不同和颜料的饱和度创造的。在音乐中，立体感也不再用逐渐向远处退去的景次，而是用音的前景和重音来创造。用舞台后景风格建构起来，用以支撑整体的那些音的宏大画幅已不复存在了。在爵士乐中，一切都是立体的。像背景中的人影似的伴奏曲和音部已不复存在了。所有的人都在工作。在乐队背景中的独奏乐器也不复存在了；每一种乐器都参与在整体中演奏着自己的独奏曲。将乐队加以印象主义的分割的局面也不复存在了，在这种情况下，譬如说所有乐器都为了配合第一小提琴而演奏着同一个主题旋律，但是每一种乐器又都伴随着邻近乐器的调式，这样便使得音响加倍地丰富多彩。

在爵士乐中，每一种乐器都在乐队整体中为自己而演奏：背景本身也必须是立体的……

这一段引文使我们感兴趣的首先是，它通过空间的和立体的概念，描绘出了一幅音乐的构造和造型的构造完全等值的图画，不过，在这里涉及的还不仅是绘画的构造，并且也涉及了建筑的构造。只要我们看一看立体派画家们的一系列绘画，我们就会更加充分、更加切实具体地体会到，绘画中所发生的这一切跟爵士乐中所做的那一切是完全一模一样的。

古典建筑的景观与爵士乐以前的音乐两者间的一致，大都市主义的景观与爵士乐两者间的一致，同样是显而易见的。

的确，凡尔赛的花园和凉台，罗马的广场和罗马的别墅，使人感到它们就是古典音乐的类似“范本”。

大都市主义的景观，特别是大城市的夜景，很明显地是爵士乐

的等价物。尤其在威勒指出的那一基本特征——远近法已经消失这个方面就更加如此。

现实的纵深的远近法，以及对现实的纵深的感觉，都被那笼罩在一片灯光广告海洋中的夜晚给吞没了。远的和近的、小的（在前景上的）和大的（在后景上的）、闪光的和幻灭的、急驰着的和回旋着的、发生着的和消逝着的——这一切终于消除了对现实的空间的感觉，而在某些瞬间，它又仿佛是一幅在夜空的黑色天鹅绒的唯一表面上运动着的色彩斑点或霓虹灯的光管的点彩画。就像有人曾经描绘过的那样，星星好似给钉进苍穹中去的熠熠发光的小钉子。

然而，小汽车和公共汽车的前灯的光，向前疾驰而去的轨道的反光，湿漉漉的柏油路面上的油斑的反光和它们在路面水洼里的倒影，这一切使人失去了高与低的观念，在人们的脚下构筑起一座灯光的海市蜃楼；然而当灯光广告的这两个世界一直向前穿越时，它们却使人感到它们已不再是单一的平面，而是高悬在空中的舞台侧幕的系列，夜晚街道上的运动的灯光的洪流就是在这个系列间穿梭奔腾。

一个是在上边的星空，一个是在下边的星空——就像果戈理的《可怕的复仇》中的人物们泛舟在第聂泊河上，置身于真实的布满群星的苍穹与它在水中的倒影之间时所感受到的那个世界一样。

凡是目睹过傍晚时分和夜间的纽约街头景象的人，都会立刻理解这种强烈的感觉。不过，通过夜间大都市的幻梦般的照片，也会使人相信这种感觉的！

然而，这段引文更加令人感兴趣的是，在某种程度上讲，它所描述的不仅仅是音乐和绘画相互间对应一致的景象，并且还是两者加在一起与时代的形象，以及与这个时代历史地联系着的那些人的思维形象相对应一致的景象。从“缺乏远近法”（它仿佛是已经发

展到资本主义高级阶段的帝国主义中的资产阶级社会没有历史远景的写照）开始，一直到那个乐队的形象（在这个乐队中“每个人都各行其是”，每个人都极力想从这个无机的整体，想从这个只是靠着共同节奏这一铁定的需要而互相钉在一起，却又各自吹打着单独的不谐和音的乐队中冲出去，跳到前边去的这样一幅景象）为止，难道不是和上述引文中的景象很相近吗？

应引起注意的是，威勒列举的所有那些特征在艺术史的历程中都已发生过。然而，艺术史的所有阶段都是极力追求统一的完整性和高度的统一。而只有在进入帝国主义和出现艺术中的颓废主义的时代，向心的运动才转向离心的运动，所有的追求统一的倾向都被摒弃了，因为这些倾向是不能与贯串一切的个人主义统治相并存的。我们都记得尼采[①]说的一段话：

> 形形色色的文学颓废主义的特征是什么呢？那就是整体不再充溢着生命。单词成为握有无上权力的主权者，跳出了句子，句子也要突出自己而使页的意义模糊不清，页得到了生命却不顾及整体，——整体已不再是整体……整体整个地已不再有生机：它是拼凑的、经过计算的、人为的……

基本的、有个性的特征正在这里，而不在个别的局部方面。难道埃及的浅浮雕没有使用线性的远近法吗？难道丢勒[②]和列昂纳多·达·芬奇没有根据他们当时的需要，在一幅画里使用数种远近法和若干消失点吗？（达·芬奇在《最后的晚餐》中，在处理桌子

---

①尼采·弗里德里赫（1844—1900年）：德国哲学家。——原编者注（《瓦格纳作为一种现象》，第28页，1888年。）

②阿尔布莱赫·丢勒（1471—1528年）：德国油画家、版画家、素描画家。——原编者注

上的对象时就用了不同于房间里的对象的消失点。）而在扬·凡·艾克①画的阿尔诺利芬尼夫妇的肖像中，有整整三个主要的消失点。在这种情况下，这可能是一种无意识的手法，但是用这种手法在这幅画中所达到的纵深的张力，却具有何等特殊的魅力啊！

难道中国的风景画没有拒绝把眼睛引向纵深，没有展宽视角，而使山岳和瀑布直奔我们身前而来吗？

难道日本的版画不知道超特写的景次，不知道超特写中的面部五官不均衡吗？也许有人会反驳说，问题并不在于以前那些追求统一的时代的典范作品的倾向，很简单地……问题只在于这一或另一特征的应用音域与颓废派时代比较起来并不那么极端而已。

比如说，在过去的作品中真的会找到在上述引文中讲的，达到那样一种同期性程度的"复杂的综合"的情况吗？能既从高处又从低处来表现对象的图形吗？能将各个景次作纵向垂直的和横向水平的混合吗？

然而，如果我们看一看19世纪克罗缅斯科耶宫②的设计图，就足以相信它的投影就同时既是垂直的又是水平的！

"同期的"（同时的）舞台装置，例如雅库洛夫③的舞台装置，就是以"立体主义传统的精神"把在地理上分散的一些剧情发生地

①扬·凡·艾克（1390—1441年）：尼德兰画家，他被公认为油画的发明家。——原编者注

②克罗缅斯科耶宫：15—17世纪俄国皇室在莫斯科近郊的一片世袭领地，建有他们的夏宫。17世纪曾在克罗缅斯科耶建起一座巨大的克罗缅斯科耶宫（1786年拆除），这是俄罗斯木结构建筑的典范。现在克罗缅斯科耶博物馆中保存有这座宫殿的木结构模型，它能给我们提供一个有关整个宫殿的结构和它的外部形式的完整的概念。那里也保存有该宫殿的设计图。——原编者注

③格奥尔基·波格丹诺维奇·雅库洛夫（1884—1928年）：俄国画家、舞台布景画家。卡美尼剧院、夏毕姆工作室的许多场演出的舞台装置都是他创作的。1919年在模范剧院上演莎士比亚的《一报还一报》的舞台装置，也是由他实现的。——原编者注

点，把内景与外景互相镶嵌起来。早在十月革命时期，当模范剧院上演莎士比亚的戏《一报还一报》的时候，观众就曾为这样的舞台装置惊叹不已。其实，这种舞台装置在16至17世纪的舞台技术中就已有十分准确的原型了。当时在“学校戏剧”[①]的舞台上，剧情的各个发生地点也完全是互相镶嵌起来的，从而同时呈现出荒凉的小修道院和皇宫、隐者的洞窟和皇帝的宝座与皇后的御榻、被废弃的陵墓和开阔的天空！

不仅如此，甚至那些“令人头晕目眩的”现象，如相片，安年柯夫[②]创作的肖像画，也是有原型的，他为导演彼得罗夫画的那幅肖像画，在头部侧面的脸颊上的中间部分，出现的竟是转过头来的……正面！

17世纪的一幅铜版画描绘了戴着十字架的圣约翰正在从上方睥睨着十字架。因而在这幅像中就把这一十字架本身和从半高处（从圣约翰的视点！）用远近法的形式描绘得极其精细的十字架重复地镶嵌起来了。

如果认为这还不足以说明问题，那么让我们再来看一下……埃尔·格列柯[③]。在他这里，艺术家的视点仿佛是纵马急驰般忽前忽后，他在一幅画布中所描绘的城市的细节，还不仅仅是从不同的视点选取的，并且是从不同的街道、小巷、广场上选取的！

同时，他这样做是完全意识到自己是对的；因为在他画进城市风景中的一张特别的一览表中，详尽地描述了这幅画的操作方法。

---

①“学校戏剧”：从15—18世纪在西欧，以及从17—18世纪在俄国的宗教学校里上演的一种道德教育类型的戏剧。——原编者注

②尤里·帕夫洛维奇·安年柯夫（1890—？）：俄国画家、戏剧美术家、线条画家。这里指的是他为导演H·B·彼得罗夫画的肖像画。——原编者注

③埃尔·格列柯，或乔托科普利·多缅尼柯（1541—1614年）：西班牙画家。——原编者注

显然，这是为了避免人们会有所误解，因为熟悉这个城市的人或许会把他这幅画，也像安年柯夫的肖像画或布尔柳克[1]的同期性的绘画那样，看成是“左倾主义的行为”。

我们在这里谈的是一幅有名的被叫作“托莱多城的景色和地图”的托莱多城全景图。该图绘于1604—1614年间，如今保存在托莱多博物馆中。

在这幅画中，托莱多城的全景是从城东方约一公里的距离描绘的。右边，画了一个双手举着展开的地图的年轻人。格列柯命令他儿子在这张地图上写了至今仍能打动我们的一段意味深长的话：

> 我不得不把唐·胡安·德·塔维拉医院画得像个模型那么小，否则它不仅会遮住维扎格尔门，并且还会使得医院的圆顶高耸于城市之上。所以在这里，医院就仿佛是摆在那里的一个小模型似的，我把它转了一个个儿，因为我认为让人看见它的正面要比让人看见它的另一面（后面）更好些，不过医院在城市比例中的配置，从地图上看还是一目了然的……

差别在哪儿呢？连面积的真实比例也被改变了，城市的部分是在一个方向上画的，而它的各个细部——则是在完全相反的方向上画的。

正是这样一种表现促使我把埃尔·格列柯归入……电影蒙太奇先祖之列。如果说在这一情况下，他是……新闻电影的独具一格的先行者，而他的二次元蒙太奇甚至可以说是传播媒介式的，那么他

---

①达维·达维道维奇·布尔柳克（1882—？）：俄国画家、诗人、艺术批评家、俄国未来主义奠基人之一。从1918年起侨居国外。——原编者注

在著名的《托莱多上空的风暴》（同年代的作品）中画的托莱多城的另一幅景观中，则对现实的风景作了一次同样激烈的蒙太奇大转变，但这次是在情绪的飓风狂澜的推动下完成的，而这也使得这幅画一直为人所瞩目。

然而，埃尔·格列柯又使我们回到我们的基本主题上来，因为在西班牙民间音乐的一种形态中，恰恰有他的绘画的独特而准确的等价物。比如，埃尔·格列柯和色声蒙太奇问题也有内在的联系，因为他不懂得这种音乐，就不可能在他的绘画中创造出那种无论在精神上或特征上都同被称之为"深歌"[①]的乐曲那么相近似。

列让德尔和海尔特曼在他们那部研究埃尔·格列柯的学术巨著的序文中，曾指出过上述二者之间的近似或类似。（当然，不会考虑到电影！）

他们一开头便引证了吉塞佩·马丁尼兹说的埃尔·格列柯常常邀请音乐家们到他家做客的事实。马丁尼兹指摘这是"不必要的奢华"。但是应当承认，音乐与绘画的这种亲近关系是不可能不影响到这位要依照自己的性格来选择音乐的画家的作品的性格的。

列让德尔和海尔特曼直截了当地写道：

> 我们愿意相信埃尔·格列柯喜爱"深歌"，我们还想说明他的画究竟在某种程度上能够构成"深歌"在绘画中的等价物。

接着，他们引用了曼努艾尔·德·法里雅在1922年出版的一本小册子中有关"深歌"的旋律特征的一段话。

---

①深歌，西班牙安达露西亚地方的一种民间音乐。——译注

这位作者首先提到影响西班牙音乐历史的三个要素：由西班牙教会吸收进来的拜占庭的曲调构成，阿拉伯人的侵入和吉卜赛移民。在进行这一对照时，他强调指出了“深歌”同东方曲调的血缘关系。

在这两种情况下，都会有等和弦①，即是说比我们所采用的音阶中的音程划分得更窄更细；旋律的曲线并没有用拍子将重音特别突出来；旋律的曲调很少超出六度音②域之外，并且这种六度音域并不像在我们的平均律中那样是由九个半音组成的；因为等和弦的音阶大大增加了歌手所能利用的声音的数量；用一个音调像念咒似的一个劲来回重复，并且伴随着高一些的或低一些的装饰音③。这样我们便会发现，虽然吉卜赛的旋律可以进行大幅度的装饰性的补充，然而这种加强的办法只有在需要突出由歌词的情绪方面所唤起的感情的波澜和爆发的那一既定的时刻才能使用。

演唱本身的情况也完全一样：

首先使初次听“深歌”的外国人感到震惊的，便是歌手和给他伴奏的吉他手的不同寻常的质朴。没有任何舞台腔，也没有任何做作的味道。没有任何特殊的服装：他们就穿着自己平

---

①等和弦（等音）：使音乐的声音均一化或同一化，主要被用来简化乐谱的读法，这时，大量的纯音乐记号便可用少量的记号来代替。——原编者注

②六度音：相当于自然音体系的全音阶的六段音程。九个半音便可以组成一个所谓的大六度音。——原编者注

③装饰音——一种作装饰用的音符，它与和弦无关，是附加在和弦上的音符。——原编者注

素的衣服。他们的脸也是淡漠的，有时甚至觉得他们那没有任何表情的目光已经对任何东西都意识不到了。

但是在这覆盖着一层冷却了的熔岩的表层之下，被压着的火焰却在激烈地燃烧着。在表现感情（感情的主题在开头是用几句无关紧要的歌词宣叙的）高潮的瞬间，突然有那么一种仿佛会绷断歌手的声带似的力量和感情的冲动，从歌手的胸中涌进他的喉咙。于是歌手就如濒临死亡痛苦挣扎似的在拖长的紧张的转调中倾注了自己的热情的冲动，这时，使得观众再也控制不住自己，爆发出狂热的喊叫声……

现在让我们再来看看埃尔·格列柯，这里的情景也完全相同：

周围一片单色，在这儿，色彩的“音程”是用最微细的色调差别加以划分的，在这儿，基本的转调蜿蜒曲折永无尽头，但突然间从这单色中却迸发出会大大冒犯那些苍白、平庸的头脑的火花、冲动和曲线来。我们听到了一曲绘画的“深歌”——这是东方的和西班牙的表现法，这是侵入欧洲的东方的表现法……

埃尔·格列柯的其他一些研究家（像莫里斯、巴列斯、麦耶尔-格雷菲、卡列尔、威鲁姆逊等）从不援引音乐，然而他们却全部几乎用同样的一些词句描写了埃尔·格列柯的绘画的这种绘声绘色的效果的特性。凡是有幸亲眼看过他的画的人，都用生动的印象证实了这一点！

在里姆斯基-科萨柯夫那里，也有类似的现象，尽管并不很系统，却也引人入胜（参见B·B·雅斯特布采夫的《我对里姆斯

基-科萨柯夫的回忆》第一辑，1917年版。1893年4月8日的札记。第104—105页）：

> 傍晚时分，话题又转到了音调上来，里姆斯基再次重复说，升号的构造会在他心中引起色彩的表象，而降半音符号的构造，却会使他产生一种情绪或某种程度的温暖的感觉，至于在《姆拉达》①的《埃及人》那个场面里从升C小调换到降D大调，在他那里绝不是偶然的，相反，他是事先考虑好要用来传达温暖的感觉的，就如同红色经常会在我们身上引起温暖感觉的表象，蓝色和紫色却会带给我们一种寒冷和黑暗的印象那样。科萨柯夫接着说，瓦格纳的《莱茵河的黄金》②的天才序曲，总是以它特有的奇怪的音调（降E大调）使他产生一种阴暗的印象，其原因恐怕正在于此吧。他说：假如是我的话，我一定会把这段序曲改为E大调……

在这里我们还可以顺便提一下惠斯勒③的绘画的交响曲：《蓝色和黄色的和声》、《蓝色和银色的夜曲》、《蓝色和金色的夜曲》、《白色交响曲》第一号、第二号、第三号、第四号（1862—1867年）。

甚至像彪克林④这样并不很有名望的人物也注意到了声色的对应一致。马克斯·施莱辛格尔（《象征的历史，马克斯·施莱辛格

①《姆拉达》：里姆斯基-科萨柯夫的芭蕾舞歌剧。——原编者注

②《莱茵河的黄金》：理查德·瓦格纳的音乐剧《尼伯龙根的指环》三部曲之一。——原编者注

③马克·内尔·詹姆士·惠斯勒（1834—1903年）：美国油画家、铜版画家、石印画家。他常用音乐术语为自己的画命名。——原编者注

④阿尔诺德·彪克林（1827—1901年）：瑞士画家，19世纪末期绘画中的“现代派”风格的最有代表性的人物之一。——原编者注

尔的一篇试论》第376页）写道：

> 正像弗莱凯[1]所描写的那样，彪克林永远在思索着色彩的秘密，在他看来，所有的色彩都是会说话的，反过来，他也能将自己感受到的一切翻译成色彩的语言……在他看来，小号的声音就是红艳艳的朱砂色……

如我们所看到的，这一现象相当普遍，根据这个现象，诺维利斯提出了一个十分合理的要求：

> 任何时候都不应当在没有音乐伴奏的情况下观赏造型艺术作品；任何时候都不应当在没有经过相应装饰的大厅环境里听音乐……

至于说到可靠的“色彩的字母表”，那么在这方面，遗憾的是我不得不同意我并不器重的凡夫俗子弗朗索瓦·科培[2]的看法，他写道：

> 乐天派的兰波徒劳地
> 要求用十四行诗的形式，
> 让字母U、E、O
> 组成三色的旗帜。

---

①弗莱凯：《同彪克林相处十年》（1902年）。——原编者注

②弗朗索瓦·科培（1842—1908年）：法国散文家、诗人，他的作品充满感伤色彩和粉饰现实的田园风格。——原编者注

尽管如此，在这个问题上仍有许多方面需要加以研究，因为关于像绝对的对应一致这类问题，至今仍使我们的理智，甚至美国电影家们的理智为之烦恼。数年前我就曾在一本美国的杂志上看到过有关短笛[1]的声音一定同黄的颜色相呼应的论点。

但是不管这短笛的声音是黄的（或者不是黄的）颜色，就让它为那些并不是在抽象的概念中，而是在现实的艺术创作中创造自己的形象的艺术家，架起一座通往如何处理色彩之路的小桥吧。

这也将是我们下一章的主题。

①短笛：室内乐中的高音小乐器，如最高音短笛，多姆拉短笛等等。——原编者注

第六章
吉加·维尔托夫

【重编说明】本文选自［美国］阿奈特·麦克尔逊主编《电影眼睛：吉加·维尔托夫文集》(美国加州大学出版社1984年版)。本次修订调整了《外国电影理论文选》1995年版本中的部分文字。

吉加·维尔托夫（1896—1954年）是1920年代苏联电影艺术的先驱者之一。1917年，俄国发生震撼世界的十月革命。革命后的俄国，在最初的十多年中，曾是世界上文艺思想最为活跃的地方，也是电影艺术理论探讨和创作实验最为活跃的地区之一。爱森斯坦、普多夫金和杜甫仁科的影片不仅以革命的思想引起世人的瞩目，而且（可以说主要的是）以他们崭新的艺术主张和艺术风格深化了电影艺术的演进。比起上述几位大师，吉加·维尔托夫的影响和作用更有其独特性。甚至1960年代出现在西欧的“真实电影”运动，还公然把维尔托夫的名字写在他们运动的旗帜上，可见他的电影思想的影响多么深远（顺便说一句，“真实电影”的法语原文cinéma-vérité，其实就是维尔托夫在1920年代拍摄的那套名为《电

影真理报》的影片的法语译名）。

吉加·维尔托夫1896年出生于当时尚属帝俄的波兰城市比亚里斯托克。从他和他的两个弟弟都是著名电影艺术家这个事实，我们可以推测，他出生和成长的家庭是一个充满艺术情趣的家庭。维尔托夫的父亲是图书馆馆长，母亲擅长钢琴演奏。他的大弟弟来哈伊尔·考夫曼后来成为苏联著名的电影摄影师，他的小弟弟鲍里斯·考夫曼也是享誉欧美的电影摄影师（曾参与法国先锋派电影运动，后来又成为美国著名电影导演艾里亚·卡赞和西德尼·吕美特的总摄影师）。

吉加·维尔托夫原名杰尼斯·阿卡迪耶维奇·考夫曼。第一次世界大战初期，德国进攻波兰，他随同父母搬迁到圣彼得堡。那时，俄国正在兴起“未来主义”文艺运动。作为彼得堡大学医学院的新生，杰尼斯·阿卡迪耶维奇·考夫曼竟然对“未来主义”产生了强烈的兴趣。他创办“听觉实验室”，借助留声机进行声音的录制和剪接实验。他还以“吉加·维尔托夫”的笔名，在报刊上发表“未来主义”的文章。“吉加”是乌克兰语的词汇，意思是“陀螺”，而“维尔托夫”是由俄语“维尔捷特”衍生而来的，意思是“旋转”。这只“旋转的陀螺”在十月革命后理所当然地与大多数未来主义者（如诗人马雅可夫斯基等）一样，热情地投入革命的洪流：吉加·维尔托夫进入莫斯科电影委员会，编辑和剪辑《电影周报》，也就是把新闻摄影师送来的胶片剪接成一周一期的新闻片。他没有把剪剩的影片扔掉，而是把它们分类地保存下来，以备日后使用。《电影周报》共出版24期，到1919年因胶片短缺而停办。但是就在那一年，维尔托夫使用平时保存下来的剩余影片，编成了一部放映时间长达两个半小时的文献影片《革命周年祭》。那时，他最初的电影思想开始形成。他发现摄影机可以记录“真正的

现实”，他要借此创造一种新的艺术：生活本身的艺术。也就是说，他设想创造一种不用演员的、纯纪录性的叙事电影。他的这一设想到1923年完全成熟，形成著名的“电影眼睛”理论。他发表于1923年7月的论文《电影眼睛人：一场革命》便是这一理论的热情的宣言书。

对照爱森斯坦与维尔托夫在理论主张和创作实践中的异同，是一个很有意义的研究课题。如果说爱森斯坦强调蒙太奇产生意义，那么维尔托夫则更强调对现实的即兴观察。但是我们不要以为，这种主张同卢米埃尔式的现实纪录相似，因为维尔托夫特别强调这种即兴的观察者是自觉为革命事业服务的“电影眼睛人”。他认为，电影的巨大力量就在于摄影机具备观察和获取人的肉眼所不能注意到的现实的意义，所谓“电影眼睛”，就是“用纪录手段对可见世界作出解释”。我们也不要以为，维尔托夫反对蒙太奇，恰恰相反，他甚至把电影眼睛称作“蒙太奇的‘我看’”。他反对的只是把蒙太奇看作意义生成的手段，他认为蒙太奇实际是观察者的思维方式、观察方式，是观察者捕捉意义和传递意义的一种途径——只有电影才有的途径。“电影眼睛人”（即纪录片导演）的任务就是根据电影眼睛观察到的实实在在的资料，有机地构成影片内容。这样的影片内容，不是“蒙太奇的高等数学”，而是“事实的高等数学”。换句话说，它不是记录在胶片上的事实的总和，而是事实的“积”，每一个片段事实则是这个“积”的一个因数。这样，“电影眼睛”所看到的生活本来面目也就同仅以不完善的肉眼所见到的完全不同了。

吉加·维尔托夫的理论和实践，经历了“电影真理报”、“电影眼睛”到“电影眼睛和无线电（或译音响）眼睛”等几个发展阶段。在这几个阶段，他不仅有大量的创作实践表明自己的主张，更

有大量的论辩性极强的著作申述、鼓吹自己的主张。他对电影艺术的探索和实验，无疑构成极为可贵的理论财富。可惜的是，多年以来我们几乎从来没有介绍过他。

（皇甫一川、李恒基）

电影眼睛人：一场革命

（1923 年）

[苏联] 吉加·维尔托夫　著

皇甫一川　李恒基　译

一

一面观赏着从美国和西方来的影片，一面考虑着有关这些作品以及国内外各种艺术实验的有用资料，我得出如下结论：

1919 年，电影眼睛人对所有影片（无一例外）所判处的死刑，直到今天仍然有效。最彻底的观察表明，这其中没有一部电影、一种艺术实验，恰如其分地指向了电影摄影机的解放，电影摄影机仍处于可怜的奴隶状态，屈从于不完美的、目光短浅的肉眼。

我们不反对电影去挖文学和戏剧的墙脚，我们完全赞同知识领域的每一个分支使用电影，但是我们把电影的这类功能明确为附加的、次要的功能。

主要的和基本的目的是：

通过电影对世界进行感性的探索。

因此，我们的出发点是：把电影摄影机当成比肉眼更完美的电影眼睛来使用，以探索充塞空间的那些混沌的视觉现象。

电影眼睛存在和运动于时空之中，它以一种与肉眼完全不同的

方式收集并记录各种印象。我们在观察时的身体的位置，或我们在某一瞬间对某一视觉现象的许多特征的感知，并不构成摄影机视野的局限，因为电影眼睛是完美的，它能感受到更多更好的东西。

尽管我们不能改善我们的眼睛的视力，但是我们可以无限制地完善摄影机。

到目前为止，电影摄影师曾多次因一匹马在银幕上呈现不自然的慢跑动作（因摄影机的把手摇得太快），或相反地，一架拖拉机以不自然的快速犁一块地（因摄影机的把手摇得太慢）而受到指责。

当然，这些都是意外，但是，我们正在准备一个体系，一个有意制造上述视像效果的体系，以这种貌似失常的视像来探索和组织客观现象。

到目前为止，我们一直在玷污摄影机，强迫它复制我们肉眼所见的一切。而且复制得越精，就越被认为是摄影佳作。从今天开始，我们要解放摄影机，让它反其道而行之——远离复制。

肉眼的弱点是明显的。我们肯定，电影眼睛在运动的混沌之中发现了电影眼睛自身的运动；我们肯定，电影眼睛拥有自己的时空向度，它的力量和潜力正向着自我肯定的顶峰增长。

二

我使观众按照最适合于我展示这种或那种视觉现象的方式去观看。眼睛服从摄影机的意志，并随其追逐动作的连续瞬间，以最简练最生动的方式，把电影语言的词组引向辨析的高度或深度。

例如：拍摄一场拳击比赛时，不是从现场一位观众的视点去拍，而是跟摄拳击手的连续的运动（或出击）。

例如：拍摄舞蹈演出场面，不是从礼堂舞台前看芭蕾演出的观

众的视点去拍。

毕竟，看芭蕾演出的观众眼花缭乱，一会儿看彼此关联的一群演员，一会儿又漫无目的地看这人或那人的脸，看这人或那人的腿——这一连串散漫的感受，每个观众各不相同。

我们不该把这呈现给观众。一个连续运动的体系要求我们拍摄舞蹈者或拳击手时，遵循他们的动作顺序，逐一摄下来，迫使观众的眼睛转移到那些不应该漏看的连续细节上来。

电影摄影机以最有效的顺序，把观众的眼睛从表演者的手臂移向表演者的腿部，又从腿部移向他们的眼睛等等，并将这些细节组织成一个有序的蒙太奇研究。

三

你正走在芝加哥的街道，现在是 1923 年，但我让你向 1918 年走在彼得格勒街道上的渥罗达斯基同志招手致意，他会向你还礼。

另一个例子：国家英雄们的棺木正在下葬（摄于 1918 年的阿斯特拉坎）；墓穴被填平（摄于 1921 年的喀朗斯塔特）；鸣枪致敬（摄于 1920 年的彼得格勒）；追思仪式，脱帽致哀（摄于 1922 年的莫斯科）——这些镜头凑在一起，即使它们并不是特意为此目的而拍摄的，照样非常协调（见《电影真理报》第 13 期）。在不同时间和不同地点拍摄的群众场面和机器场面，它们都表示向列宁同志致敬，组接在一起，这样的蒙太奇也属于这个范畴（见《电影真理报》第 14 期）。

我是电影眼睛，我是建设者。我把你安置在一个不同寻常的房间内；你是我创造的，那个房间在我创造出来以前也是不存在的。这个房间里的 12 面墙，是我从世界各地的不同地方拍摄下来的。

把这些墙和其他细节的镜头放在一起，再把它们按照一种宜人的秩序安排妥当，以镜头“间隙”为材料正确地构成一个影片词组，这就是那个房间。

我是电影眼睛，我创造出一个比亚当还完美的人，我根据各种不同的设计蓝图和草图创造出成千个不同的人。

我是电影眼睛。我从一个人身上取得最强壮和最灵敏的双手，从另一个人身上取得最敏捷和最匀称的双腿，从第三个人身上取得最美丽和最富表情的头部——然后通过蒙太奇，创造出一个新的完美的人。

四

我是电影眼睛，我是机械眼睛。我是一部机器，向你显示只有我才能看见的世界。

从现在起，我将把自己从人类的静止状态中解放出来，我将处于永恒的运动之中，我接近，然后又离开物体，我在物体下爬行，又攀登到物体之上。我和奔马的马头一起疾驰，全速冲入人群，我越过奔跑的士兵，我仰面跃下，又和飞机一起上升，我随着飞翔的物体一起奔驰和飞翔。现在，我，这架摄影机，扑进了它们的合力的流向，在运动的混沌之中左右逢源，记录运动，从最复杂的组合所构成的运动开始。

挣脱每秒十六到十七格的束缚，挣脱时空的局限，我可以把宇宙中任何给定的动点结构在一起，至于我是在哪儿记录下这些动点的，就不在话下了。

我的这条路，引向一种对世界的新鲜感受，我以新的方法来阐释一个你所不认识的世界。

五

让我们再次取得共识：眼睛和耳朵。耳朵不是用来偷听的，眼睛也不是用来偷看的。

它们的功能分别是：

无线电耳朵——蒙太奇的“我听”。

电影眼睛——蒙太奇的“我看”。

公民们，你有生以来第一次得到这件合二而一的东西，它代替音乐、绘画、戏剧、电影和其他被阉割过的污泥浊水。

在驰过、远去、对驰、撞击的混乱的运动中，眼睛全靠自己闯进了生活。

留下视觉印象的一天已经过去，如何把这一天的种种印象构建成一个有效的整体，一种视觉的研究？如果把眼睛看到的一切都拍下来，当然，结果将是一团混乱。但是如果把摄下的东西进行巧妙的编辑，结果就会有条理些。如果去掉多余的东西，那将更好。我们获得的是一本普通肉眼所见印象的有条有理的备忘录。

电影摄影机这只机械眼睛，把肉眼所见视为作弊学生夹带的纸条抛在一边，它在各种视觉事件的混沌中摸索着前进，任凭运动把它推来搡去，它只顾刺探自己运动的路径。它试着把时间伸长，对运动进行剖析。或者相反，吸收时间，吞食岁月，从而设计出一般肉眼无法企及的延长过程。

帮助这只机械眼睛的是电影领航员，他不但要控制摄影机的运动，而且相信自己有能力完成空间实验的过程。然后，他又是电影机械师，能摇控电影摄影机。

摄影机得到了解放，得到了完善化，它的这种协调行动，再加上用以瞄准、观察和测定事物的人的有策略的头脑，结果使得最平凡的东西都被表现得新鲜活泼和生动有趣。

多少渴望看热闹的人在剧院里磨破了裤子？

他们逃避生活的单调，逃避生活的“散文”。但是，戏剧几乎一直在可怜地摹仿同样的生活，再加上芭蕾式的装模作样、音乐般的尖声怪叫、灯光噱头和舞台布景（从拙劣的涂抹到构成主义）愚蠢地凑到一起，即使上演某位才子的作品，也被这些无聊的东西弄得面目全非了。有些戏剧大师现正在从内部摧毁戏剧本身，他们打破旧的形式，给戏剧创作提出了新的口号；为了推进他们的挽救工作，他们求助于生物力学（这是值得钻研的学科）、求助于电影（对电影来说真是不胜荣幸）、求助于作家（他们本来就不坏）、求助于结构（倒是不乏好的结构）、求助于汽车（谁能不钦佩汽车的能耐呢？），乃至求助于炮火（在前线有些东西是惊险而又令人难忘的）；然而总的说来，要命的是并无结果。

弄来弄去，戏仍是戏。

不仅没有综合，连说得过去的混合都谈不上。

它也只能如此。

我们这些电影眼睛人，则坚决反对过早地综合（“因为综合是完工的顶点！”），我们认识到，把完工的妄言混成一锅大杂烩是无济于事的：婴幼儿经不起拥挤和混乱，他们会给挤死的。一般而言——

竞技场非常狭小，请走出狭小的樊笼到生活中来吧。

我们就在生活中工作——我们，视像大师们，可见生活的组织者们——我们有万能的电影眼睛作为武器。文字大师与音响大师

们，听觉生活的最能干的编辑者们，也是在生活中工作的。而我则不揣冒昧，把无所不在的机械耳朵和喊话筒——无线电通话机——偷偷塞给他们。

这就是：

新闻电影，

无线电新闻。

我答应，未来主义者发行第一号无线电新闻剪辑的当天，在红场组织一次电影眼睛的大检阅。

不是百代式或高蒙式报纸纪事的新闻片，甚至也不是《电影真理报》（政治新闻）那样的新闻片，而是货真价实的电影眼睛新闻片——这是一种经摄影机阐释的视觉事件的快速回顾，是（与戏剧对立的）现实能量的单位总和，它仰仗蒙太奇的高超技巧，通过一个一个的间隙，会合成一个结构的整体。

以此结构影片——客体，能使人发挥任何指定的主题，不论它是喜剧、悲剧、某种特殊效果或其他类型。

问题全在于如何因题而异、因材而异地安置各种视觉细节的间隙。

蒙太奇结构不寻常的柔韧性允许任何给定的主题——政治、经济或其他——被引入电影的探讨中。因此：

从现在起，电影中不再需要心理剧和侦探剧。

从现在起，电影不再需要戏剧式制作。

从现在起，不论是陀思妥耶夫斯基的作品或是南·平克顿的小说都不再需要被改编为电影脚本。

一切都可以收入到新闻电影的新观念中。下面两件东西坚决地闯入了杂乱的生活：

1. 电影眼睛，它向肉眼对于世界的视觉再现提出了挑战，并呈

上了它的“我看”。

2. 电影剪辑，它组织在电影眼睛方法下首次被发现的生活结构的瞬间。

带摄影机的人

（1928年）

[苏联] 吉加·维尔托夫　著

皇甫一川　李恒基　译

摄制《带摄影机的人》比早些时候摄制电影眼睛的其他作品，费的劲要大，这可能是因为拍摄时观察了更多的外景场地，还有复杂的组织和技术程序。蒙太奇实验尤其要求精益求精，这些实验贯穿影片始终。

影片《带摄影机的人》直截了当地、别出心裁地、尖锐地反驳了发行商的口号：“越是老一套越好”。这个口号使我们，这部影片的全体创作人员，即使累了也无暇顾及休息。我们必须使那些发行商对这部影片另眼相看，把他们的口号收起来。《带摄影机的人》需要最大范围的、别开生面的发行。

在哈尔科夫，有人问我：“你一直赞成使用鼓动性的字幕，而突然间我们却看到了《带摄影机的人》——一部没有文字或字幕的影片，这是为什么？”我的回答是：“不，我们并不赞成使用鼓动性的字幕，根本不赞成字幕——那不过是某些批评家的编造。”

实际上，电影眼睛小组在抛弃了摄影棚、演员、布景和剧本之后，他们就开始坚决地清理电影语言，让它跟戏剧和文学的语言彻底分家。因此，在影片《在世界六分之一的土地上》中，字幕（正

如过去那样）在画面外起作用，它独立地进入一个由“文字—无线电—主题”构成的对位体系。

“影片《第十一年》给字幕留的地方很小（字幕所起的微不足道的作用，由字幕描画过程表现出来），所以，删掉一段字幕根本不会影响影片的力量。”（《电影阵线》1928 年第 2 期）

因此，《带摄影机的人》完全没有字幕并非意外之事，先前的电影眼睛积累的全部经验早已为它作好了准备。

影片《带摄影机的人》不仅是一种实践的结果，也是一种理论的银幕体现。所以，在哈尔科夫和基辅有关这部影片的公开辩论，表面上看来是一场所谓艺术的各种不同流派之间的激战，而且这场论争同时发生于好几个层次。有人说《带摄影机的人》是一种视觉音乐的实验，是一场视觉音乐会；而另一些人把它看作一种蒙太奇的高等数学；还有一些人则宣称此片不是“生活的本来面目”，只是“他们”心目中的生活，等等。

实际上，这部影片仅仅是记录在胶片上的事实的总和，或者也可以说，它还不仅仅是总和，而且是乘积，是一种事实的“高等数学”。每一项或每一个因数都是一个独立的小纪录片，这些小纪录片相互结合，从而一方面使影片只是把那些与视觉关系相符的一些有意义的片段相互组接，而另一方面，这些连接也就不再需要插入说明字幕；这些连接的总和就形成了一个有机的整体。

这个复杂实验（它的成功已被大部分参与讨论的同志们所承认），首先使我们摆脱了文学和戏剧的束缚，使我们面对一种纯粹的电影。其次，它使借助电影摄影机（电影眼睛）所看见的“生活的本来面目”同仅以不完善的肉眼所看见的“生活的本来面目”尖锐对立。

从电影眼睛到无线电眼睛

（1929 年）

[苏联] 吉加·维尔托夫 著
皇甫一川 李恒基 译

一

莫斯科附近的巴甫洛夫村。一场电影。小小的放映厅内挤满了村民和来自附近工厂的工人。没有音乐伴奏的默片《电影真理报》正在放映，可以听到放映机的噪音。银幕上一列火车疾驰而过，一个小女孩出现了，笔直地向摄影机走来。突然，观众中传出一声尖叫，一名妇女向银幕上的女孩奔去，她流着泪，伸出双臂叫着女孩的名字。但是，小女孩消失了，银幕上火车再一次驶过。放映厅的灯亮了，那名妇女已经晕倒，被人们抬了出去。“这是怎么回事?”一名工人通信员问。观众回答说：“这是电影眼睛。他们在拍电影的时候，女孩还活着，不久之后女孩生病死了，冲向银幕的妇女是她的母亲。”

公园的一张长凳。托拉斯的经理助理和一名女打字员。助理请求打字员允许他吻她。她环顾左右，然后说：“可以。”一个吻。他们从长凳上站起来，彼此凝视着对方的眼睛，然后沿着一条小路走了，消失在视野里。长凳空了，从后面的紫丁香树丛里走出一个男人，手里拖着一个什么器械，是装在三脚架上的。一直望着这一幕的园丁问他的助手：“这是怎么回事?”助手回答道：“这是电影眼睛。”

一场火灾，居民们正在从燃烧的建筑物里向外扔他们的东西，等待着消防队的到来。警察。焦急的人群。消防车出现在街的尽头并迅速向前驶来。这时，一辆汽车从侧街冲进了广场，车上一名男

子正在摇摄影机的把手，站在他旁边的男子说："我们正好赶上，拍到了消防队赶到的场面。""电影眼睛，电影眼睛。"人群中传来了阵阵低语声。

莫斯科联盟宫的圆柱厅。列宁的遗体躺在灵台上的盖子开着的棺材里。夜以继日，前来凭吊的莫斯科的工人们川流不息。整个广场和与之毗连的街道挤满了人。红场上列宁的陵墓正在强烈的照明灯下连夜赶建着。下着鹅毛大雪，一名全身披雪的男子整夜站在那里用摄影机观察着，唯恐漏掉一件重要的或有意义的事。这也是电影眼睛。

"列宁死了，但他的事业仍在继续"，苏联的工人们说，并且尽全力去建设一个社会主义国家。在诺伏罗西斯克，一座水泥工厂正在扩建。在一辆吊在海边半空中的缆车里，坐着两个男人：一名导演和一名摄影师。两人都拿着摄影机在拍摄。缆车迅速地移动着。为了寻找更好的视点，导演移到缆车的一侧，一眨眼，他的头碰在一根钢梁上。摄影师转过身，看见他的同伴浑身血污，失去了知觉，手里却紧抓着一半已悬吊在海上的摄影器材。他掉转他的摄影机，拍摄他的同伴，然后才去救他。这也是电影眼睛学派。

1919 年底，莫斯科，一间没有取暖设备的房间，一个小的通风窗，玻璃是破的。紧靠着窗户的是一张桌子，桌上放着一杯隔夜的茶，已经结了冰。杯子旁边是一本手稿。我们看到上面写着"解除戏剧性电影武装的宣言"。后来，这个宣言换成了《我们》这个标题，发表在 1922 年的《电影摄影》上。

电影眼睛学派的另一篇重要理论声明是著名的《无表演电影的宣言》，发表于 1923 年的《艺术左翼阵线》杂志（1923 年由马雅可夫斯基及一些知识分子和艺术家创建于莫斯科——译注），标题为《电影眼睛人：一场革命》。

从 1918 年起，这两个宣言的作者就已在新闻片领域做了大量

工作，拍摄了一套广为发行的《电影新闻》和一些主题性新闻片。

起先，从1918年到1922年，Kinok（电影眼睛人）是以单数形式存在，也就是说那时只有一名Kinok。从1923年到1925年，已经有三四名了。从1925年起，电影眼睛的观念开始广为人知。随着最初小组的成长，参加并普及这个运动的人数逐渐增加。现在，我们可以说已不仅是一个小组，不仅是一个电影眼睛学派，不仅是一条阵线的一个战区，而是整个阵线——无表演纪录电影的阵线。

二

由于有了“电影眼睛”观念，才有“电影眼睛人”这样的名称。《电影眼睛入门》一书用公式对电影做了一个简短的界定：电影眼睛 = 事实的电影记录。

电影眼睛 = 电影视觉（我通过摄影机看）+ 电影写作（我用摄影机在电影胶片上写）+ 电影组织（我剪辑）。

电影眼睛的方法是一种探索视觉世界的科学的实验方法：

1. 建立在影片对生活事实系统记录的基础上；

2. 建立在对影片的纪实材料进行系统的组织的基础上。

因此，电影眼睛就不仅仅是一个电影工作者团体的名称，不仅仅是一部影片（如《电影眼睛》或者《无意中捉住的生活》）的名称，也不仅仅是一种所谓的（左的或右的）艺术倾向。电影眼睛是一种不断成长的运动，以事实的影响来对抗虚构的影响，不论这种虚构对人们的影响有多深。

电影眼睛是以电影纪实的手段，为肉眼译解可见的世界和不可见的世界。

电影眼睛是对空间的征服，是世界各地的人们的视觉联系，它

以可见的实事，以影片纪实的不断交流为基础，这同电影式的或戏剧式的表现是对立的。

电影眼睛意味着对时间的征服（在时间上分离的现象间的视觉联系）。电影眼睛使我们可能以任何一种时间顺序，或以任何一种肉眼不可企及的速度观察生命的进程。

电影眼睛使用一切可以使用的拍摄技巧：加速、显微、逆动、静物活动、镜头运动，以及使用各种最出人意外的透视法——凡此种种，我们认为并不是故弄玄虚，而只是充分利用的正常方法。

电影眼睛使用一切可以使用的蒙太奇手段，对比和连接宇宙中的各种视点，它可以按任何时序，必要的话，也可以打破电影结构的各种法则和惯例。

电影眼睛深入表面上混乱的生活中，从生活本身寻找给定主题的答案，在与给定主题相关的千万个现象中找到合力。通过摄影机捕捉和辑入生活中最典型最有用的东西，把从生活中攫得的电影片段组成一个有意味的、有节奏的视觉顺序，一个有意味的视觉段落，从而体现“我见”的实质。

三

蒙太奇意味着把拍摄片段（各种镜头）组织成一个影片——客体，意味着用摄录下的各种镜头“写”出电影，而不是选编说明“场景”（戏剧性倾向）的镜头，或者供字幕发挥（文学倾向）。

从选定主题到影片以完成形式发行，每部电影眼睛的作品都要经过剪辑，也就是说，在影片制作的全过程中，蒙太奇贯串始终。

这一连续过程，可以分为三个阶段：

第一阶段：剪辑等于一份清单，罗列一切直接或间接与给定主

题有关的材料（手稿、实物、影片片段、照片、新闻剪报、书籍等）。理出这份“蒙太奇清单”的结果，是通过筛选出更有价值的资料，使主题计划成形，变得清晰，并在剪辑过程中显现出来。

第二阶段：剪辑是肉眼对给定主题所做各种观察的概括（即拼接你自己观察所得或别人提供、侦察员所报告的材料）。一个拍摄计划是选择与整理肉眼观察的结果。在进行这种选择的时候，作者既要考虑到“电影眼睛”作为一种“机械眼睛”的特殊性能，同时又要对主题计划的各项指标心中有数。

第三阶段：中心剪辑。对电影眼睛记录在胶片上的各种观察进行删繁就简的总结。计算蒙太奇组数。通过加、减、乘、除，以及算出因数的方法来连接有关的片段。不断调整这些片段，使它们各得其所地形成一个有节奏的序列，以便让每个意义“结”同视觉组带相吻相扣。经过这番混合、调整、删减，最终我们获得一种视觉平衡、一种视觉方程式，就像它本来应该的样子。对影片资料进行总体蒙太奇处理而获得这种方程式、这种平衡，是百分之百的影片——客体，是“我见”或“我通过电影所见”的最集中的精髓。

电影眼睛是：

蒙太奇，当我选择一个主题时（从成千个可能的主题中选一个）；

蒙太奇，当我对一个主题进行各种观察时（从成千个对这个主题的观察中选择出那些有用的观察）；

蒙太奇，当我们确定有关这个主题的各种镜头的观看顺序时（从镜头质量和所选主题的要求出发，在成千个可能组接的镜头片段中选择最有用的）。

电影眼睛学派要求把影片——客体结构于一连串的间隙上，也就是说，结构于镜头间的运动、镜头间相互的视觉关系、这一视觉

刺激到另一视觉刺激的过渡之上。

按照电影眼睛的观点，镜头间的运动（视觉“间隙”与镜头间的视觉关系）是一个复合的量，由各种相互关系的总和构成，其中最主要的是：

1. 平面关系（特写镜头、长镜头等）；

2. 透视关系；

3. 画框内的运动关系；

4. 光和影的关系；

5. 不同拍摄速度之间的关系。

从这些关系的某种组合出发，影片作者需要确定：（1）转换的顺序，即片段排列的先后顺序；（2）每一个转换（尺寸、画框）的长度，即放映时间，个别影像的观看时间。除镜头间（“间隙”）的运动外，还要考虑毗连镜头间的相互视觉关系，以及个别镜头对所有正在忙于“蒙太奇战斗”的其他镜头的视觉关系。

要在所有这些镜头间的相互作用、相互吸引和排斥中，为观众的眼睛寻找最佳的“旅行路线”，要把这种大量的“间隙”（两个镜头间的运动）精简为一种简单的视觉平衡、一种最完善地传递影片基本主题的方程式，这是影片作者——编辑最重要也是最困难的任务。

这种通称为“间隙理论”的理论，早已由电影眼睛人在一篇写作于1919年的题为《我们》的宣言的引申文中提出来过。

电影眼睛有关间隙的见解，最清楚地体现在我们的作品《第十一年》中，尤其是《带摄影机的人》中。

四

论“无线电眼睛”。

电影眼睛人（如今是无线电人，radioks）在首次论述当时尚未发明的、未来有声电影的文章中就已经明确了，他们的道路将从电影眼睛走向无线电眼睛，即走向一种由无线电传声的、有声的电影眼睛。

几年之前，我曾在发表于《真理报》上的文章《电影真理和无线电真理》中谈到，无线电眼睛可以消除人们之间的距离，可以使全世界的工人不但有机会相互看见，同时也能相互听见。

那时，电影眼睛人有关无线电眼睛的论述在报刊上引起了热烈的讨论。但是后来，人们对这个问题的兴趣淡漠了，把它看作一件遥远未来的事。

但是，电影眼睛的工作人员并不只限于为无表演的电影而努力，同时，他们也准备迎接设备更完满的过渡，提前计划为无线电眼睛、为无表演的有声电影而努力。

影片《在世界六分之一的土地上》的字幕已经由“文字——无线电——主题”的对位结构代替。《第十一年》则是按照一种视听电影的格局架构的，即把它结构成能看见也能听见的、音画兼备的电影——客体。

影片《带摄影机的人》也用了同样的结构，即由电影眼睛走向无线电眼睛。

电影眼睛人的理论和实践（与使人放松警觉的表演电影恰成对照），已经超越了当时的技术条件，如今，正在等待着有声电影和电视那因循不前的（关于电影眼睛的）技术基础赶上去。

这个领域最近的技术发明，正在为无表演的影片《十月》进行努力，为那些支持和从事有声纪录电影的人们提供一个最有力的武器。

第七章
鲁道夫·爱因汉姆

鲁道夫·爱因汉姆（1904—？）是美国著名的美学家、艺术理论家；作为现代审美心理诸学派中的格式塔学派的代表人之一，他在视觉艺术方面的研究尤其为他赢得巨大的声望。我们在表明他的国籍的方括弧中，写了［德］，因为他在撰写我们选用的如下两篇作品时，还没有加入美国国籍。

鲁道夫·爱因汉姆生于德国柏林，毕业于柏林大学哲学系。《电影》是他在希特勒上台前不久的德国撰写的一本书，德文原名为《电影作为艺术》。1957 年，他把这部旧作的部分章节，略加修改之后，同他后来写的其他四篇有关电影的文章，合成一集，书名仍为《电影作为艺术》。他对电影的研究主要作于移居美国之前。1933—1939 年他在国际教育电影学会（国际联盟在罗马设立的一个机构）担任百科全书的编辑。第二次世界大战爆发后，他移居美国（1940 年），并于 1946 年加入美国国籍。在美国，他潜心研究艺术与视知觉的审美关系，从此只在有助于阐明这一更广阔领域中的某一特殊问题时，才偶尔提到电影。但是他没有忘记电影。1957 年

他之所以把1938年前撰写的电影论文合集重刊，因为照他看来，从那时起到1957年为止，“还没有出现过任何一件在原则问题上新得足以使一本电影理论著作……有必要把它增补进去的东西。”虽然在1957年，有声片、彩色片、宽银幕电影甚至立体电影早已出现，但这些东西在爱因汉姆的眼中并不新得足以使他改变自己二十年前的观点。不仅如此，他甚至还认为它们从无声片的视觉语言中取得生命的同时，已使它们的母体——重现生物、物体和思想的美的电影艺术濒临消亡。爱因汉姆坚持认为，对于电影艺术而言，只有技术上的局限才是这一艺术手段的生命的源泉。

这自然是一个错误的结论。但是，爱因汉姆如何得出这样一个结论的呢？他在《电影作为艺术》的序言中说：“本书作者原来十分热衷于把他在心理学和艺术方面所学到的一切都运用到有关电影的研究中去。”他在这里所说的心理学，就是格式塔心理学（或称完形心理学）。根据这一学说，即使最简单的视觉过程也不等于机械地摄录外在世界，而是根据简单、规则和平衡等对感觉器官起支配作用的原则，创造性地组织感官材料。所以，艺术作品不单纯摹仿现实或有选择地复制现实；艺术是一种现实的对等物，不是现实的派生物。那么，用机械手段来重现现实的电影又为什么还能成为艺术呢？爱因汉姆从格式塔心理学出发，详尽地证明了电影不能完美地重现现实的那些特性，正是使电影能成为一种艺术的必要手段。而力求再现现实最大程度逼真化的技术演进，也就必然构成作为艺术的电影的生存威胁。

虽然如此，爱因汉姆的著作却非常值得我们研读。倒并非因为爱因汉姆对无声黑白片的表现形式描述得如此生动，有阅读价值和认识价值，主要因为在他的描述中精辟地分析了决定电影艺术表现手法的特殊性的物质技术方式。爱因汉姆对电影技巧的分类研究更

为后来的电影语法理论奠定了基础。在《新拉奥孔》中，爱因汉姆讨论了在一部艺术品中怎样把各种不同的表现手段结合在一起，这是美学中的一个根本性问题，它不仅能使我们把电影和其他艺术联系起来考虑，而且还会引起超出电影范围的其他思考。虽然我们无论如何不可能赞同爱因汉姆贬斥技术手段完善化的错误观点，因为技术手段无论多么完善，毕竟都得服从艺术性的运用，但是，粗暴地对待电影艺术的特性，不顾艺术必要性去滥用完善化的技术手段，不也确实会损害电影作为艺术的存在吗？

（李恒基）

电影（修正稿）①

[德] 鲁道夫·爱因汉姆　著

杨　跃　译　木　菌　校

电影与现实

电影是一种手段，它可以但并不一定产生艺术效果。在这一方面，电影同绘画、音乐、文学和舞蹈是相似的。例如，彩色明信片并不是艺术品，制作彩色明信片的人也不打算使它成为艺术品。一支军队进行曲、一篇真正的忏悔录或一场脱衣舞也都不是艺术品。电影并不一定就是电影艺术。

现在还有许多受过教育的人坚决否认电影有可能成为艺术。他

①本文最初发表于1933年，原标题为《电影作为艺术》。1957年，爱因汉姆把他写于30年代的有关电影的旧作收集在一起，以《电影作为艺术》的书名用英语在美国出版，本文遂经作者略作修改，题目也改为《电影》。——译注

们硬是这样说的："电影不可能成为艺术，因为它只是机械地再现现实。"拥护这种观点的人援用绘画的原理来进行辩解。就绘画来说，从现实到画面的途径是从画家的眼睛和神经系统，经过画家的手，最后还要经过画笔才能在画布上留下痕迹。这个过程不像照相的过程那么机械，因为照相的过程是：物体反射的光线由一套透镜所吸收，然后被投射到感光版上，引起化学变化。但是，难道这种情况就使我们有理由拒绝照相与电影进入艺术之宫么?

把照相与电影贬为机械的再现，因而否认它们同艺术的关系的这种论点，值得进行彻底的和系统的驳斥，因为这正是理解电影艺术的本质的最好途径。

基于上述的目的，下文将逐一考察电影手段的各个基本元素，并把它们同我们"在现实中"观察到的事物的同类特点进行比较。这样，我们就会看到，这两种形象之间有着什么样的根本性差别，并且也正是这些差别才给电影提供了它的各种艺术手法。同时，我们也将从而懂得电影艺术的实践原则。

立体在平面上的投影

让我们考察一下某些具体的物象——例如一个立方体——的视觉实态吧。如果把这个立方体放在我面前的一张桌子上，它的地位就决定我能否正确地看到它的形状。举例来说，如果我只看到一个方形的四边，我就无从知道在我面前的是一个立方体，我只看到一个四方形的表面。人类的眼睛，同摄影机的镜头一样，只能从一个特定的位置进行观察，因此就只能看到或摄入视域中未被面前的物体遮掉的那个部分。以立方体目前的摆法来说，它的第六面遮住了其他五面，于是我们就只能看到它的这一面。但是，由于这一面所

遮住的也完全可能是某些很不相同的东西——例如，它可能是一个锥形体的底部或一张纸的一面，所以我们在选择观察立方体的位置时，可以说并没有抓准对象的特征。

这样，我们就已经树立了一条重要的原则：如果我打算拍下一个立方体，那么光把它放在我的摄影机的视野之内是不够的。问题不如说还在于我选择什么方位或是我将立方体放在什么地方。如果选择了上面所说的那种方位，我们就很难看出立方体的形状。但如果某个方位能显出立方体的三个面和它们之间的相互关系，我们就可以相当有把握地肯定这究竟是个什么样的物体了。由于我们的视野里到处是立体的物象，但我们的眼睛（像摄影机一样）在任何时候都只能从一个角度看到这些东西，而且只是在物象反映出来的光线被投射到一个平面（网膜）之上的时候，眼睛才能感受到它，因此，即使再现一个十分简单的物象也不是一个机械的过程，而是一个效果能好能坏的过程。

跟第一个方位相比起来，第二个方位更能使我们看到这个立方体的真实面目。其原因在于第二方位所显示的内容比第一方位为多——立方体的三面而不是仅仅一面。可是，一般来说，真实与否并不决定于数量。如果问题只在于找到一个能显示出更多方面的方位，那只要运用机械的计算就能找到最好的观察点了。没有一条公式能帮助人们抓住最能看到事物特征的方位：这是一个感觉力的问题。某人的侧影更“像他自己”呢还是他的正面相更像，是手心更有表现力呢还是手背，从北面拍摄一座山峰更好呢还是从西面拍更好——这些都不能用数学方法来解决，而是心领神会的问题。

因此，凡是用轻蔑的口吻把摄影机说成是一种自动记录机的人，必须首先让他懂得：即使给一个非常简单的物体拍一张非常普通的照片，也同样需要对物体的性质有所把握，而这远不是任何机

械动作所能做到的。顺便说一下，我们稍后还将看到，艺术摄影和电影绝不是永远选择那些最能显示出某一特定物象的特征的方位；为了取得特殊的效果，常常还有意选择其他的方位。

深度感的减弱

既然网膜只能反映平面的形象，为什么我们的眼睛又能使我们得到立体的印象呢？深度感的产生主要是因为两个眼睛之间有一定的距离，因而能看到两个略为不同的形象。当这两者合成一个形象时，就产生了立体的印象。大家都知道，立体西洋镜就是利用这个原理的，它使用的两张照片是由两架摄影机同时拍成的，其间的距离大致就相当于人的两眼间的距离。电影不能运用这个方法，因为电影不是放映给一个人看的，如果使用这种方法就必须求助于有色眼镜等笨拙的装备。拍一部只给一个人看的立体电影是容易的，只要用两架相距几英寸的摄影机同时拍摄同一场面，在放映时让看的人的两眼分别看这两套影片就行了。但是，拍摄供许多观众看的立体电影，却是一个迄今还未得到圆满解决的难题。目前影片中的深度感是特别小的。人或物体从前向后移动时能给人有某种明显的深度感。但是，只要朝能使一切景物都非常真实地凸现出来的立体西洋镜里看上一眼，就不难发现影片的画面为什么扁平单调了。这是足以说明视觉实态和电影之间的根本性差别的另一个例子。

电影效果既不是绝对平面的，也不是绝对立体的，它介于这两者之间。电影画面既是平面的，又是立体的。在罗特曼的《柏林》一片中，有一个镜头表现两列地下火车相向而过。这是一个俯摄的镜头。任何人看到这个镜头时，都首先感到有一列火车正朝他驰来，而另一列则正向远方驰去。这就是立体的形象。但是他随后又

看到，一列火车是从银幕下缘驰向上缘，而另一列则从上到下。这就是平面的形象。后一印象的产生，是将立体的运动投影到平面的银幕上来的结果，它自然也就显出了活动的不同方向。

立体印象的消失所造成的第二个结果，是分外突出前后物象的重叠感觉。人们在现实生活中或立体西洋镜中看到重叠现象时，便把它解释为位置上的偶合而已。但是，平面上的重叠却会产生非常显见的界线。如果一个人手里正拿着一张报纸，遮住脸的那一角报纸就仿佛是从他脸上切掉了一块，界线分外的鲜明。再者，当立体印象消失时，心理学家所谓的"体积不变"和"形状不变"的现象也消失了。在物理上，视野中任何物象在眼睛网膜上的投影，其体积是同距离的平方成反比的。如果一码之外的某一物体再移远一码，它在网膜上的投影就比原来的缩小四分之一。一切感光版也都服从这条定律。因此，如果一个人在拍照时把脚伸向前面很远，结果照片上他的脚就会大得出奇而头又显得太小。

然而奇怪的是，我们在现实生活中得到的印象却跟网膜上的影像有所不同。如果一个人站在三尺外的地方，而另一个同他一样高的人则站在六尺外的地方，我们并不会觉得第二个人只有第一个人的四分之一。如果一个人把手伸到我们面前，我们也不会觉得他的手大得出奇。我们看到的是这两个人一般高，手的大小很正常。这种现象就是所谓体积不变。除了习惯于绘图和作画的人（亦即受过训练的人）以外，绝大多数的人都不可能按照网膜上的影像来观看的。附带说一下：这也正是一般人难以"正确地"摹写实物的原因之一。

保持体积不变的一个必要条件是造成一个明确的立体印象。在立体西洋镜里，一张普通照片能够产生这种出色的效果，但是电影却几乎不可能做到这点。所以在电影里，如果一个人离摄影机比另

一个人远一倍，那么站得近的那个人就会显得远比另一个人高大。

至于谈到“形状不变”，情况也是如此。一张桌面在网膜上的影像和桌面的照片是相同的：靠近观看者的这一边看来要比后面的一边阔得多，因而长方形的平面会变成一个不等边四边形的形象。然而对于一般人来说，却又不会发生这类事情，他们看到的平面是长方形的，画出来的仍然是长方形的。他们没有觉察到一切有纵深的物体在纵深上发生的变化，他们在无意中取消了这些变化。所谓“形状不变”就是这个意思。在一部影片里，形状不变几乎是不可能的——一张桌面，特别是当它靠近摄影机的时候，总是看来前宽后窄的。

其实，上述现象并不仅仅是立体变为平面的结果，电影画面本身毫不真实（这跟没有颜色和银幕有限制等因素大有关系）也是一个原因。上述这一切就使得银幕形象的体积与形状同实物的大小不相符合，并在纵深中发生变异。

照明与没有颜色

电影画面没有颜色，这照理说是电影同自然之间的一个根本差别，但特别值得提出的是，在彩色片促使人们注意到这个差别之前，它却极少受到重视。一旦所有的颜色都被还原为黑白两色，甚至它们的浓淡度也都不能保持原样时（例如，不同的感光乳剂会使红色有时显得太亮，有时则太暗），现实世界的面貌就会大大变样。可是所有看电影的人却都把银幕世界看成是自然的如实反映。这是由于“部分幻觉”的现象在起着作用。当观众看到银幕世界里的天空和人脸是同一个颜色的时候，他们并不吃惊。他们把一面旗帜上不同深度的灰色看成是红、白、蓝三色，把黑色的嘴唇看成是

红的，把白发看成是金色的。树叶同女人的嘴唇一样发黑。换句话说，不仅一个五颜六色的世界变成了一个黑白的世界，而且一切浓淡色调也都在这个过程中发生变异：在自然界里本来颜色不相似的东西变得相似了；有些在现实生活中颜色根本不同或者在颜色上并无直接关联的东西都变成了同样的颜色。

电影画面是否近似现实，在很大程度上决定于照明。照明（例如说）非常有助于突现一个物体的形状（月圆的时候，月球上面的凹痕是完全看不见的，因为那时日光垂直地照在月球上，没有阴影。日光必须从一边射来，这时才能看清山脉和峡谷的轮廓）。此外，背景还必须明亮到足以衬托出拍摄对象的程度：给背景布光时，还绝不能使背景的某些部分看来将像是属于拍摄对象的，或使拍摄对象的某些部分看来像是属于背景的，这样会使人们看不清楚拍摄对象。

这些规则也适用于（例如说）塑像摄影之类的艰巨的艺术工作。即使只要求“机械地”再现，摄影师和雕塑家也常常遇到颇伤脑筋的难题。从哪一边拍摄？选择什么距离？应该让光线从前面来，还是从后面、左面或右面来？这些问题的解决方案足以决定未来的照片或电影镜头是近似原物呢，还是面目全非。

画面的界限和物体的距离

我们的视阈是有限的。网膜中心部分的视力最强，越往旁边视像的清晰度就越小。此外，视觉器官的构造使视阈具有一定的界限。因此，如果眼睛固着于某一个点的时候，我们所能看到的只是一个有限的空间。这个事实在实际生活中是没有什么意义的，大多数人甚至根本没有意识到它。因为我们的眼睛和脑袋都能移动，而

我们又经常运用这种能力，所以我们从来不会由于视阈受到限制而感到不便。

仅仅基于上述理由，就足以证明某些电影理论家和某些实践家，认为受到限制的银幕画面反映了我们在现实生活中受到限制的视野，实在是完全错误的，这太缺乏心理学知识了。电影画面所受到的限制和视觉所受到的限制是不能相提并论的，因为人的视阈事实上并没有受到限制。人的视野实际上是无边无垠的。虽然我们的眼睛不能从一个方位看遍整个房间，但因为我们在看任何东西时，视线从来不是固定的而是移动的，所以整个房间可以在视野里连成一片。因为我们转动脑袋和眼睛，整个房间便在我们的眼里成为一个没有裂缝的整体。

电影或照相就不同了。为了论证这一点，我们先以固定的摄影机所拍摄的一个镜头为出发点。然后再谈移动摄影和摇镜头（尽管这些拍摄技巧丝毫不能代替天然的视阈，而人们的原意也不是让它们起这样的作用）。固定镜头的限制性是立时可见的。进入画面的空间有一定的限度，在界限以外的就被画格的边缘切掉了。把这种限制看成是一个可悲的缺陷，那是错误的。相反的，正因为电影受到这种限制，它才有权被称为一种艺术。我将在下文说明这一点。

这种限制（以及完全没有重力感的特点）说明，为什么常常难于在照片上明确地再现所摄景物在空间中的方向。例如，假使我们仰拍山坡或俯拍台阶，结果拍出来的照片常常会出乎意料地给人以并无高度或并无深度的印象。必须同时拍出平地作为对照，否则就很难只用视觉手段表现上升或下降。为了表明任何一样东西的体积，同样也必须先有一个衡量的标准。例如，要显示树木或建筑物的高度时，可以让一个人站在它们旁边。在实际生活中，当一个人走路的时候，他会环视周围的一切。即便说他正在爬山，两眼定定

地注视着脚下，他头脑中自然会对周围的地形有一个大致的概念。这主要是因为他的肌肉和他的平衡感无时无刻不在准确地通知他眼下的高度正在发生什么变化。因此他就能连续不断地对这个斜面的外形作出正确的判断。但是，看照片或看电影的人所处的情况就大不相同了。他只能完全依靠他的眼睛，而不能从他身体的其他部分得到任何帮助。同时，他所看到的只是画面范围内的那个部分，只能靠这部分的帮助来辨明方位。

画面的大小同摄影机和拍摄对象之间的距离是有关联的。画面所要表现的那部分生活内容越小，摄影机就必须离拍摄对象越近，而画面显示出来的东西就越大；反之也一样，假如要拍摄一群人，摄影机一定要放在几码之外；假使只要显出一只手，摄影机就必须摆得很近，否则画面上就会出现其他东西。用这种方法拍出的画面，手就会显得出奇的大，盖满了整个银幕。因此，摄影机也像一个能够自由行动的人一样，可以从近处，也可以从远处来拍摄一个对象。这个不言而喻的道理还必须说一说，因为它构成了一种重要的艺术手法的基础（利用不同焦距的镜头也可以使视阈和体积发生变化。效果固然相同，但摄影机和拍摄对象之间的距离却能保持不变，因而纵深也保持不变）。

银幕上物体的大小，部分地取决于它和摄影机之间的距离，但同时也部分地取决于最后放映影片时画面被放大到什么程度。放大的程度以放映机的镜头和戏院的面积为转移。放映出来的画面是可大可小的：小到像儿童的幻灯片，大到像头轮电影院里的银幕。然而，画面的大小和画面跟观众的距离这两者之间存在着一个最恰当的比例。在电影院里，观众坐得离银幕相当远，因此放映出来的画面必须相当大；在家里放映电影时，看的人离银幕很近，画面就可以小得多。不过这种大小上的差距在实践中，被拉得过大了。

例如大电影院里放映的画面要比小电影院的大。结果前排观众所看到的画面自然就比后排观众所看到的大得多。观众眼里的画面有多大，这可不是一件无关紧要的事情啊。供放映用的照相是按特定的比例规定尺寸的。因此，当放映出来的画面过大，或观众的座位离画面很近的时候，由于观众所看到的面积较大，画面上的运动就显得比一个小画面上的运动速度更大一些。在大的画面上显得匆忙混乱的活动，可能在小的画面上就变得完全正常和恰到好处。

银幕画面的相对面积还决定观众能在多大程度上看清楚画面中的细节。很清楚地看到一个人（清楚到能数清他领带上的斑点），同只能模糊地辨认出一个人来，这两者之间显然存在很大的差别——这特别是因为，如前文已经指出的，一个物体以什么样的大小出现在银幕上，是电影导演根据他所要取得的一定的艺术效果来决定的。因此，当观众坐得太近或太远时，他们便可能得到一个根本不符合艺术家原来意图的极不讨人欢喜的和显然错误的印象。迄今为止，还不可能在观众很多的场合下让每一个人都按照正常的比例来观看影片的画面。观众毕竟只能此前彼后地入座，因为，如果各排的座位向两旁伸展过远，坐在两端的观众所看到的画面就会变形——而这就更糟糕了。

时间和空间的连续并不存在

在实际生活中，每个人都是在连续不断的空间和时间中经验事物的（包括单一的事物和一系列的事物）。例如说，我看见两个人在一间房里谈话。我站在离他们15英尺的地方。我能改变我同他们之间的距离，但是这种改变不是突然进行的。我不能突然站到离他们五英尺的地方；我必须走过中间这段空间。我能离开这间房，

但我不能突然就到了街上。我必须经由房门走出这间房，再下台阶，然后才能走到街上。在时间上也是这样。我不能突然看到这两个人在十分钟以后所做的事情。必须先等这十分钟完整无缺地成为过去。实际生活里的时间和空间不会突然跳跃。时间和空间是连续不断的。

在电影里就不同了。被拍摄的一段时间可以在任何一点上中断。连在一起的两个场面可能发生在完全不同的时间里。空间的连续性也可以用同样方式加以截断。片刻以前，我可能站在离房子一百码的地方。忽然间我就正站在它前面。我可能前不久还在悉尼，但转眼之间却到了波士顿。我只要把两段胶片连在一起就行了。当然，在实际工作中，这种自由通常要受到一定的限制，因为影片的主旨是叙述某种情节，所以在安排各个场面时必须考虑时间与空间上的某种逻辑的统一性。在时间方面尤其必须遵守某些确定的规则。

在任何一个影片段落中，各个场面都是按照时间先后出现的——除非另加某些插叙，例如复述已往的事件、梦境或回忆等。在这样的插叙中，时间的进程依然是合乎自然的，只是它所描述的事件发生在主要情节的范围之外，甚至不必和主要情节有任何精确的时间关系（“之前”或“之后”）而已。在每一场里，各个事件的先后次序也反映了相应的时间次序。举例来说，假如先出现一个人举起手枪射击的远景，接着就不能再来一个举枪射击的特写。否则就把实际上是同时发生的事情搞成了相继发生的事情。

要表明有些事情是同时发生的，那么最简单的办法自然是把这些事情在同一个画面里表现出来。假设我看见某人在前景中的桌子上写字，也看见另一个人在后景中弹钢琴，那么这个场面本身就说明了时间的关系。但是人们却常常出于艺术上的考虑而避免使用这

种方法，换用两个镜头来表现这个情境。

如果要使人了解两段剧情是同时发生的，可以干脆把它们连在一起放映出来，但这样做时，必须从内容上明白地交代出这种同时性。无声片中最简单的交代办法是使用字幕（“当爱丽丝徘徊于生死之间的时候，爱德华正在旧金山走上邮船”）。再不然就用诸如此类的办法：已经宣布将于3点40分举行赛马。景是一个挤满了关心赛马的人的房间。有人掏出一只怀表，表面上的长短针正指着3点40分，下一景——赛马开始，群马争发。同时发生的事件也可以使用下述方法来表现：把几个场面剪接在一起，让各个事件的进程交替地出现。

每一场面内部的时间连续性是绝不能打乱的。不仅不能把同时发生的事情有先有后地逐一表现，而且也绝不能在时间方面有任何省略。假使一个人从门走向窗户，这个动作就必须完整地表现出来：中间的一段绝不能省掉，否则观众会感到这个人是从门口一下子跳到了窗边。这给人一种动作猛断猛续的感觉，除非其中插入什么东西能补上中间的一段时间。只有为了取得特定的喜剧效果，才能在一场戏的进程中略去一段时间——例如卓别林刚进当铺，就立刻又退了出来，但外衣已不见了。显示事件的全部过程常常会使人感到沉闷和笨拙，因为无此必要，有时可以把同一时间在其他地方发生的一些场面，挑一部分剪接进去。这样就可以只表现每一事件中为剧情所必需的那些部分，而同时又不给人以把时间上不连贯的事物拼凑在一起的感觉。除此以外，在一部好影片里，每个场面都必须在剧本阶段就做好周密的计划，以便在最短的时间内演出一切必要的（并且仅仅是必要的）东西。

虽然在任何一场戏里都必须保持时间的连续，但是，关于不同地点发生的各场戏之间的时间关系，却没有什么原则的规定，所以

究竟第二场戏是在第一场戏之前、之后抑或同时发生的，也许就根本无法弄清。许多教育片非常明显地暴露了这个缺点，它们往往只表明题材上的联系而不交代时间上的关系。例如："不仅是兔子，连狮子也可以驯养。"第一个画面是一群兔子。在这一场中，必须保持时间的连续。第二个画面是驯服狮子。这里也不能破坏时间的连续。但是这两个场面之间却没有任何时间上的关联。驯狮可能是在兔子出现之前、之时或之后进行的。换句话说，时间的关联是无关紧要的，因而也就不存在了。在故事片里有时也会出现类似的情况。

如果要表示若干个段落在时间上是前后相连的，那就必须从内容上明白地交代出这种关系，就跟同时性的情况完全一样。这是因为，两个段落在银幕上先后出现这一事实本身，并不必然表示它们发生的时间也是一先一后。

但是电影在时间与空间方面所享有的自由却远比戏剧大。剧场里的确也容许前后两场戏在时间和地点上完全不同，但是，这些具有真实的时间和空间的连续的场面却都持续很久而且不容许中断。任何转变都由一个明确的间歇表示出来——放下幕布来或者舞台转暗。

也许有人以为，让那么多互不连贯的事件出现在同一个舞台上会使观众感到困惑的。但实际情况却不是如此。这是由于一个很微妙的事实：戏剧（或电影）所造成的幻觉只是部分的。每一场戏都要越逼真越好。剧中人物必须像现实生活中的人一样地讲话，一个仆人就必须像一个仆人，一个公爵就必须像一个公爵（但是即使在这方面也有一定的限制：仆人和公爵都必须把话讲得很清楚，够响亮，也就是说，要比现实生活中的情况过头一些）。不能用一盏古罗马的灯来照亮一间现代的客厅，也不能在苔丝德蒙娜[1]的床边摆

[1] 莎士比亚名剧《奥赛罗》中奥赛罗之妻。——译注

一台电话机。然而，房间仍然只有三面墙，介于舞台和观众之间的第四面墙没有了。假使布景掉下来一片，而让大家看到房间的墙不过是上了油彩的帆布，或者是在开枪之前几秒钟就听到枪声，那么任何观众都会大笑的。但任何观众都把舞台上的房间只有三面墙看成是理所当然的。同自然之间的这种差别是舞台技巧所必需的，因而也被观众所接受。所以说，幻觉只是部分的。

舞台可以说是处于两个不同、但又交错在一起的境界之中。舞台再现自然，但只是再现自然的一部分。它在时间和空间上有别于观众所在的这栋“房子”里的实际时间和空间。舞台同时又是一个演出场所，是表演的地方，是戏的背景。因此，它就进入了虚构的领域。在剧场里，幻觉的成分比较强烈，因为那里有一个实际的空间（舞台）和一个实际的时间过程。我们在观看一张照片（例如我们面前的桌上的一张照片）时，幻觉成分就十分微弱。照片像舞台一样表示一定的地点和时间（一刹那的时间），但它并不像在剧场里那样可以利用实际的空间和实际的时间过程来加强幻觉。照片的表面代表拍摄下来的那一部分空间；但它所表示的空间是如此的抽象，以致完全不能使我们产生实际空间的幻觉。

电影——活动的画面——是介于剧场和呆照之间的。它表现空间，但它像一张普通的照片一样只有一个扁平的表面，而不像舞台那样可以借助于一个真实的空间。尽管如此，电影所引起的空间感，由于各种原因，却不像一张照片那样微弱。它能使观众产生某种深度的幻觉。再者，在放映电影时，也像在剧场中一样，是有一个时间过程的，这也和照片不同。这个时间过程可以被利用来描述某些真实的事件，但是它又并不那么严密，以致每有中断便会使观众感到生硬失真。归根结底是因为电影保有扁平的照片的某些特性。一张照片展出多久都可以，而且即便是描述完全不同时间的照

片也完全可以排列在一起观赏。

由此可见，电影，和戏剧一样，只造成部分的幻觉。它只在一定程度上给人以真实生活的印象。电影不同于戏剧之处，在于它还能在真实的环境中描绘真实的——也就是并非摹仿的——生活，因而这个幻觉成分就更为强烈。在另一方面，电影又富有绘画的特性，这是舞台绝无可能做到的。电影没有彩色，不给人以立体感，它又受到银幕边缘的严格限制，因而它的真实性便恰好被削减到最令人满意的程度。它永远既是一张印在明信片上的画面，同时又是活生生的戏剧场面。

上述情况构成了“蒙太奇”在艺术上的存在理由。上文已经指出，把现实生活场景记录在许多条可以连接在一起的胶片上的电影，能够把实际上没有任何时间或空间联系的事物并列在一起。但是，这种能力主要是一种纯粹机械的能力。也许有人以为，一部由不同的镜头组成的影片会使观众产生一种类似晕船病的不舒服感觉吧。举例来说：第一场是一个人在大门外按门铃。紧接着便出现一个完全不同的景象：一个女仆在这所房子里准备去开门。观众就这样被突然推进了一扇关闭着的大门。女仆打开大门，看见了客人。忽然间视角又改变了：我们通过客人的眼睛看着女仆。这是在一秒钟之内发生的另一个突然变化。然后背景里出现了另一个女人，而转眼间我们又跃过了她和我们之间的距离，站到了她的身旁。

这种闪电般的空间把戏可能会使人极感不快吧。可是任何看电影的人都知道，观众实际上根本没有不舒服的感觉，他们相反地还能十分轻松愉快地观赏上文所描写的那种场面。怎么解释这一点呢？我们把那场戏说得仿佛真有其事似的。但实际上它却不是真实的，而最重要的是，观众对它的真实性并不产生（完整的）幻觉。因为，正如上文所说的，电影所引起的幻觉只是部分的。它的效果

是双重的：既是实际事件，又是画面。

因此，电影的“画面性”所造成的一个结果是：在时间和空间上各不相同的一系列场景并不给人以任意相接的感觉。人们在看它们时心情平静得犹如在看一批有图的明信片。正如我们在看明信片上的画面时，并不因为它们所反映的时间与空间个个不同而有丝毫不快。我们在电影里发现这种情况时同样不会感到别扭。如果我们先看到一个女人在房间后部的远景，而转眼间又看到了她的脸部特写，我们只感到这是把照相本“翻过一页”，看到了另外一张照片而已。如果电影照片给人以十分强烈的空间感，“蒙太奇”也许就成为不可能的事情了。正是电影画面的部分不真实性，才使蒙太奇成为可能。

舞台和生活的仅有差别是缺少第四面墙、变换布景和人物用舞台语言讲话，而电影和生活的差别则要大得多。我们必须设想电影观众是从摄影机的方位进行观察的，因此他们的位置是不断改变的。可是在剧场里看戏的人同舞台之间的距离却是永远固定的。电影观众似乎是从一个地方跳到另一个地方：他从远处、从近处、从上面、通过窗户、从右边、从左边进行观察；但是，这种说法，正如前面所说，其实是十分害人的，因为它把一切都说成是真有其事。事实则不然，当各个角度完全不同的画面接二连三地出现时，虽然摄影机不断改变方位，电影观众却没有义务跟着东奔西跳。

许多习惯于条理分明的思想的人将会认为“部分幻觉”论是一种含混不清、似是而非的理论。幻觉的本质不就在于它应当是完整的么？当一个人在纽约居家待客的时候，他会设想自己是在巴黎么？如果一个人转眼之前还看到那儿一条街道，而转眼之后却在同一个地方看到了一所房子，难道他能够信以为真么？答复是肯定的。一种已经过时的，但在公众头脑中仍然根深蒂固的心理学理论

认为，只有当一个幻觉的全部细节都很完整的时候，它才会是强有力的。但是谁都知道，像小孩儿画画似的用两点、一撇和一横马马虎虎画成的一张脸，也可能充满表情，画出了愤怒、愉快或恐怖。虽然它的表现方式绝谈不上完整，它给人的印象却是强烈的。其所以如此，原因就在于我们在现实生活中也绝不是抓住每一个细节的。如果我们观察的是某个人的面部表情，我们就一定说不上他的眼睛是蓝色还是棕色，他是否戴着帽子。这也就是说，在现实生活中，我们满足于了解最重要的部分；这些部分代表了我们需要知道的一切。因此，只要再现这些最需要的部分，我们就满足了，我们就得到了一个完整的印象——一个高度集中的、因而也就是艺术性更强的印象。同样的，无论在电影或戏剧中，任何事件只要基本要点得到表现，就会引起幻觉。银幕上的人物只要言谈举止、时运遭际无不跟常人一般，我们就会觉得他们足够真实，既不必再让他们当真出现在我们面前，也不想看见他们占有实在的空间了。我们能够把这些人物与事件既当真又当假；既是实物，又是放映幕布上光影的简单图形。正是这个事实才使电影艺术成为可能。

视觉之外的其他感觉失去了作用

我们的眼睛并不是一个独立于身体的其他部分而发挥作用的器官。眼睛是经常和其他感觉器官合作进行工作的。因此，如果我们要求眼睛在没有其他感觉器官帮助的情况下传达一些观念，结果会产生令人惊异的现象。例如，大家都知道，飞快地移动摄影镜头会使观众感到晕眩。这种晕眩的成因，是由于眼睛所参与的那个世界跟处在休息状态的全身肌肉所发出的反应之间存在着差异。眼睛按照整个身体都在活动时的条件进行活动：可是包括平衡感在内的其

他感觉却报告说，身体正处在静止状态。

在看电影的时候，我们的平衡感要依赖眼睛所传达的东西，而不像在现实生活中那样以全身肌肉所接受的刺激为依据。因此，把人的眼睛和摄影机的功能活动等量齐观——例如把眼睛的活动性跟摄影机的活动性相比——有时是错误的。如果我转动我的眼睛或头部，我的视阈就改变了。一分钟之前我也许望着门，现在我看着书橱，然后看餐桌，然后看窗户。然而，这幅全景并不是在我眼前渐次而过的，也不给我各种物体都在移动的印象。相反的，我感到房间静止如常，只是我的视线改变了方向，因而我看到了一动不动的房间里的其他部分。

在电影里，情形就不同了。如果摄影机在拍摄时是旋转的，那么影片在放映时，书橱、餐桌、门、窗将依次滑过银幕；也就是说，它们是动的。这是因为，摄影机和观众的头或眼睛不一样，它不是观众身体的一部分，因此观众无从知道它曾经旋转过。他一看到银幕上这些物体在改变位置，便错以为它们在移动。例如，在约克·费德尔的《新的绅士们》（1929 年）一片中，有一景是摄影机迅速地摇过一堵贴满标语的长长的墙壁。结果倒像是这堵墙壁在摄影机面前倏然而过。如果所拍摄的场面是非常简单易懂的，如果其中的涵义是易被把握的，那么观众就能较为迅速地纠正上述这种印象。举例来说，假如摄影机先对准一个人的腿，然后慢慢地移向他的头部，那么观众会很清楚地知道这个人不会是从脚到头地漂浮过一架固定的摄影机。可是电影导演却常常转动或移动摄影机来拍摄出一些不那么容易为人理解的画面。在这种情况下，观众就会感到自己在漂来漂去。这种副作用也许不是出于导演的本意，但它很容易使观众感到晕眩。

如前面所指出的，电影画面有着固定的界限，而我们眼睛的视

阈实际上却是不受限制的；这一点就更增大了眼睛的运动和摄影机的运动之间的差别。在电影画面的界限内，物象是不断地更新的，而眼睛所看到的却是一片完整的、连续的、视线可以在其中自由移动的空间。

这样，电影中的运动便具有了相对性。我们不能从身体的感觉得知摄影机是静止的抑或移动的，而如果它是移动的，我们又不能知道它的移动速度或方向，在这种情况下，我们便只能把摄影机的位置设想为固定的。因此，如果影片中某一物象是移动的，我们首先会以为这个物象本身在移动，而不会将之理解为摄影机滑过一个静止的物象的结果。在极端的情况下，这会使我们把移动的方向弄反。例如，假使我们从一辆汽车上拍摄这辆汽车正在超越的另一辆汽车，那么拍出来的影片看来就像一辆汽车正在后退。但是，我们却有可能根据画面上映出的物象的性质和活动方式，来判断哪些运动是相对的和哪些运动是绝对的。如果画面本身能清楚地表示出摄影机是安置在一部移动着的汽车上面的（这就是说，让这辆汽车的某些部分出现在画面上，并且固定不动，跟迅速变换的风景形成对照），观众就能看出这辆汽车是在开动，而周围的风景则是静止的。

电影中的空间坐标（上、下等等）也有相对性。这部分是由于前文“画面的界限和物体的距离”一节所描述过的那种现象。一张表现斜坡的照片不一定给人斜坡的印象，因为没有重力感帮助他辨别出“上与下”，他不可能凭感觉得知摄影机是直立着的还是斜放着的。因此，只要没有其他的标志，我们总把摄影面看成是垂直的。假使从上面俯拍一个躺在床上的人的头部，那就很容易使人认为这个人端然正坐而枕头却是直立着的。银幕是垂直的，所以哪怕是俯拍的镜头实际上也表现为一个水平的平面。要避免这种结果，就只有在画面中表现出足够的周围环境，使观众能够辨别出方位。

再谈谈其他感官：看无声片的人，只要不心存偏见，都不会对无声这一点感到失望，尽管影片中的那些事件，如果发生在现实生活中，是会发出声音的。没有一个人会因为听不到脚步声、树叶的沙沙声或时钟的滴答声而感到失望。如果在现实生活中听不到这些声音（其中当然也包括讲话），谁都会大吃一惊的，但这个现象在银幕上却几乎从未受到过注意。人们把电影的无声视为理所当然，因为他们多少总记得他们所看到的归根结底只不过是画面而已。但是，仅仅这一点却还不足以使人们不认为无声对于幻觉是一种令人不快的破坏。人们并不这样认为的真正原因是前面已经讲过的：为了造成完满的印象，并不需要自然主义地把一切都再现出来。只要表现了本质的东西，其他的一切，尽管在现实生活中是存在的，也都可以去掉。只是在有声片问世以后，人们才注意到默片是没有声音的。但是这并不构成一个缺点，也不足以成为贬斥默片的根据——哪怕是在有声片发明以后。

嗅觉的情况也完全一样。也许有人在银幕上看到天主教堂的礼拜式时会在想象中闻到香烛味，但是谁也不会因为闻不到而失望。在一部影片里，嗅觉、触觉或平衡感当然从不是通过直接的刺激来传达，而是通过视觉来暗示的。从这种情况就得出一条重要的法则：凡是其中心特征不能加以形象化表现的事件，都不宜于拍成电影。枪击当然可能成为一部默片的关键，但一位聪明的导演能够表现出射击而不需要有枪声。只要让观众看到开枪，可能再看到受伤的人倒下就够了。冯·斯登堡在《纽约码头》一片里很聪明地把枪击化成了可见的形象：一群受惊的鸟突然飞了起来。

第八章
约翰·格里尔逊

【重编说明】本文选自［英国］福西斯·哈迪主编《格里尔逊论纪录电影》文集（ 英国 Faber 出版公司 1966 年修订版）。本次修订调整了《外国电影理论文选》1995 年版本中的部分文字，补译了 1995 年版本中未译的部分。

约翰·格里尔逊（1896—1972 年）是英国纪录电影学派创始人。这个学派出现于 1920 年代末 1930 年代初，可以说是一个继往开来的纪录片学派。作为这个学派的创始人，约翰·格里尔逊的贡献主要不在于纪录片创作，而在于总结纪录片的历史经验，为纪录片的新学派奠定理论基础。

约翰·格里尔逊出生在苏格兰的一个小学教师家庭，自幼喜爱电影。1915 年，他进入英国格拉斯哥大学攻读人文科学；1924 年赴美国攻读大众传播学。家庭出身、个人爱好以及他所学习的专业，都引导他对社会和群众教育格外关注。在美国留学期间，他开始形成比较完整而系统的电影观，认为电影作为一种很能影

响公众舆论的传播媒介，具有强大的教育和宣传力量。有社会责任感的电影工作者，应该看到并利用电影的这种力量和可能性，来引导群众正视现实。他说："电影在把握环境、观察生活和选择现实场景方面的能力，可以用于一种新的有生命力的艺术形式中。"而这种新的有生命力的艺术形式，不是摄影棚里拍摄的故事片，而是纪录片，因为"纪录片摄下活生生的场景和活生生的故事，远比在人工背景前表演的故事生动得多"。因此，有出息的电影艺术家，与其向壁虚构故事片，倒不如直接到现实生活中去，对自然素材进行组织、重构和创造性的剪裁。也就是说，纪录片不应该是对现实的机械的纪录，而是应该把一般人不容易观察透的现实方面描绘出诗的意境。这就要求纪录片导演不仅要有鉴赏力，还得有勤奋的、深刻的洞察力，并且进行真正的、扣人心扉的创造。

为了反对"图解式"的纪录片，让纪录片成为更丰满的艺术，格里尔逊特别提到了弗拉哈迪和罗特曼的贡献。他认为弗拉哈迪比任何人都更为出色地阐明了纪录片的首要原则，那就是：在现实中挖掘素材，并从熟悉素材的过程中自然形成故事；通过生活细节的并列，创造出对生活的阐释；有明确的创造意图。至于罗特曼，格里尔逊认为他首创性地提供了在家门口寻找纪录片素材的典型，比弗拉哈迪更具现代性，因为弗拉哈迪是到"野蛮人"的生活中去寻找和结构纪录片的素材，而罗特曼则着眼于现代城市生活。格里尔逊特别注意到罗特曼把分散的城市生活的场景构建在影片所描述的运动中，从个别场面观察的有节奏的积累中创造出戏剧效果，从而突破了过去的纪录片借助文学和戏剧结构的老框框。弗拉哈迪和罗特曼的经验，是证明纪录片可以成为艺术的令人信服的实例。

但是，格里尔逊同时反对弗拉哈迪和罗特曼的思想倾向。他尖锐地指出弗拉哈迪的《北方的纳努克》等影片有遁世的新卢梭主义倾向，并尖锐地批判了他“不愿为整顿更现实的混乱而耗费精力”的消极态度。他挖苦说，无论北方的纳努克人的标枪举得多么英勇，“却没有一支标枪能够制服国际金融这头疯狂的海象”。而罗特曼，虽然目光注视着城市社会，但是他避开了“廉价劳动力和无意义生产”之类的尖锐的社会问题，因此他的影片的形式越优美，就越能模糊人们对社会问题的判断力。

格里尔逊关注社会、关注群众教育的纪录片主张，不仅对英国而且对世界纪录片创作产生了极为深远的影响，他的纪录电影理论是电影史上一笔不应低估的宝贵遗产。

（单万里、李恒基）

纪录片的首要原则

[英国] 约翰·格里尔逊 著

单万里 李恒基 译

纪录片（documentary）这个词言不及义，不过还是让它沿用下去吧。最初使用这个术语的法国人只是以此指谓旅游片（travelogue）①，他们觉得这个词很响亮，足以给“老鸽笼剧院”②上映的东摇西晃（或杂乱无章）的记录异域风光的影片争点面子。然而，纪录片只顾走自己的路，从拍摄东摇西晃的记录异域风光的影片发展到制作戏剧性的影片，这类影片包括《摩阿纳》（*Moana*）、

①由于这类影片主要表现的是旅途风光，所以又可译作旅游风光片。——译注

②法国巴黎一家较早开始放映电影的剧院。——译注

《土地》(*Earth*)和《土西铁路》(*Turksib*)①。而且总有一天，纪录片还会包括那些在形式和意图上与《摩阿纳》完全不同的其他种类的影片，正如今天它把迥异于《刚果游记》(*Voyage au Congo*)的《摩阿纳》包括在内一样。

迄今为止，我们把所有根据自然素材制作的影片(film made from natural material)都归入纪录片的范畴。是否使用自然素材，被当作区别纪录片与故事片的关键标准。凡是实地拍摄的影片都被称为纪录片：无论是新闻片还是杂志片，无论是旨在漫谈还是旨在结构情节的影片，无论是教育片还是正经八百的科学片，无论是《象》(*Changs*)还是《兰戈》(*Rangos*)这样的影片。如果把这么一大批影片都作为样板进行评论，评论家当然是一口吃不下的，所以我们要费些周折。上述影片中的每一类都代表着不同的观察质量，不同的观察意图，组织素材的能力和抱负也很不相同。所以我建议，在对低层次的影片稍加评述之后，纪录片这个称谓只留给高层次的影片。

和平时期的新闻片，只是对一些不足挂齿的仪式的快速扫视，技巧在于出片速度快，以便能把(盯视着摄影机的)政客们喋喋不休的谈话在一两天之内送到数百万对此兴趣不大的观众眼前。(每周一期的)杂志片采用的是"蜻蜓点水"式的观察法，使用的技巧是纯粹的新闻技巧，也就是以耸人听闻的手法描述事件。这种电影像新闻片一样以赚钱的眼光(几乎是唯一的眼光)瞄准速聚速散的大量观众，既避免对牢靠的素材进行评述，又逃避对任何素材进行

①这3部影片的大致情况如下：《摩阿纳》(1926年)是弗拉哈迪在南太平洋的萨摩阿岛上拍摄的表现岛上土著生活的影片；《土地》可能是指弗拉哈迪1942年拍摄的影片，也可能是指苏联导演杜甫仁科1930年拍摄的影片；《土西铁路》(1929年)是苏联导演维克多·图林拍摄的影片，记录了修筑土克斯坦—西伯利亚铁路的情形。——译注

牢靠的分析。抛开这些局限，杂志片通常还是拍得很出色的，可是连续放映十部这样的短片就会使一般人大倒胃口。这种电影使劲追求花哨或通俗的表现手法，劲头使过了就把有些东西搞得驴唇不对马嘴了，可能很雅也可能很俗，任你选择，反正你是被请进那些小剧院去作一次 50 分钟的环球漫游的。在这伟大发明的日子里，你只需花 50 分钟左右的时间就能看到几乎所有事物。

然而，“利润”本身却在逐周增长，天晓得这是为什么。电影市场（特别是英国电影市场）本来就是在追逐利润中形成的。按照每场放映两部正片的常规，本来是没有空余时间放映短片、动画片或杂志片的，也没有人肯花钱看短片。但是，幸亏还有发行商在出租正片时搭租短片。作为电影启蒙的一个重要分支，短片也甘愿充当搭送的小礼物的角色，就像杂货铺买一送一的做法那样，搭送的东西一般是不太值钱的。在这种情况下，短片的质量难以得到提高也就不足为奇了。然而，像乌发的短片《淘气的木头》（*Turbulent Timber*），米高梅的体育短片，布鲁斯·伍尔夫的名为《自然的秘密》（*Secrets of Nature*）的系列短片以及菲兹帕特里克的导游片（*Travel Talks*），这些影片拍摄的景致非常精美，叙事技巧十分出色，值得我们另眼相看。总体看来，这些短片使电影达到了它在魔灯时期（in the days of magic lanterns）连做梦都想不到的通俗程度。在这个小小的方面，我们确实有所进步。

当然，这些影片不愿被称作看图识字般的图解式影片（lecture films），可是不管它们如何乔装改扮都改变不了固有的本相。它们没有以戏剧化的方式结构影片的情节，哪怕是其中的一个片段的情节，它们描述甚至展示现实，却毫无美感可言，难得的也就是揭示了些许现实。这就是它们在形式方面的局限，而且它们似乎不想为把纪录片发展成更加丰满的艺术作出任何值得称道的贡献。这些影

片又怎能为此做出真正的贡献呢？无声的形式加上频频插入的字幕解说，镜头被专断地安排给了华而不实的噱头，或者直指早已得出的结论。这样说并不意味着抱怨图解式的电影，因为这种电影或许会在娱乐、教育和宣传方面具有与日俱增的价值，但同时也产生了形式方面的局限。

这实在是一个应该记录在案的特别重要的局限，因为除了新闻片、杂志片和图解式的影片的制作者之外（他们的影片或滑稽或有趣，或刺激或只是要弄技巧），有人已经开始漫游纪录电影自身的世界，也就是纪录电影希望能够在其中完成一种艺术的普通价值的独特世界。于是，我们就从对自然素材（natural material）的平铺直叙（或想入非非）的描述，过渡到了对它们进行组织（arrangements）、再组织（rearrangements）以及创造性剪裁（creative shapings）的阶段。

首要原则：1. 我们相信，可以利用一种新的富有生命力的艺术形式，挖掘电影之把握环境、观察现实和选择生活的能力。摄影棚影片（studio film）大大地忽略了银幕敞向真实世界的可能性，只拍摄在人工背景前表演的故事，纪录片拍摄的则是活生生的场景和活生生的故事；2. 我们相信，原初（或天生）的演员和原初（或天然）的场景，能更好地引导银幕表现当代世界，给电影提供更丰富的素材，赋予电影塑造更丰满的形象的能力，赋予电影表现真实世界中更复杂和更惊人的事件的能力，这些事件比摄影棚里的智者们拼凑出来的故事复杂得多，比摄影棚里的技师们重新塑造的世界生动得多；3. 我们相信，取自原始状态的素材和故事，比表演出来的东西更优美（在哲学意义上更真实）。在银幕上，自发的举止具有特殊的价值。电影有一种巨大的能力，能使传统形成的或被时光磨平的运动放射出耀眼的光芒。那块独断专横的长方形银幕尤其擅长

揭示运动，使时空运动获得了最大限度的用武之地。此外，纪录片还能促使电影与知识紧密结合，这是生硬刻板的摄影棚机制和翘着兰花指装模作样的大都市演员无法达到的效果。

在这篇简短的信念宣言书里，我并不想暗示说摄影棚不能以自己的方式制作出惊世骇俗的艺术作品。没有任何东西（除了追逐金羊毛的意图）阻拦摄影棚影片通过剧院的方式或童话的方式去攀登真正的艺术高峰。我对纪录片的单独要求非常简单，使用活生生的材料同样可以有机会制作出富有创造性的艺术作品。我的意思还在于说明，电影人选择纪录片（而不是故事片）作媒介，就跟作家选择诗歌而不是小说作手段一样，不同的媒介之间存在着很大的区别。处理不同的素材应该使用不同的美学手段，纪录片应该有别于摄影棚影片。我强调这种区别的意图在于指出，从根本上说，缺乏经验的年轻导演不能既拍纪录片同时又去搞摄影棚影片。

早些时候，我曾援引弗拉哈迪为例，指出了这位开风气之先的人如何走出摄影棚，如何从本质上把握爱斯基摩人的故事，后来他又用同样的方式去挖掘萨摩阿人的故事和亚兰岛居民的故事①，我还指出了这位纪录片导演在哪一点上与好莱坞的摄影棚意图南辕北辙。关键问题在于，好莱坞执意把一个现成的剧情模式强加于原始的素材，硬要弗拉哈迪违背生活的真实，要他把在现场拍摄的情节生动的有关萨摩阿人的故事搞成了“鲨鱼出没泳女成群”的俗套。结果，《摩阿纳》失败了，而《南海白影》（*White Shadows of the South Sea*，通过范达克）和《禁忌》（*Tabu*，通过茂瑙）却获得了成

①指弗拉哈迪的3部纪录片：《北方的纳努克》（1922年）、《摩阿纳》（1926年）、《亚兰岛人》（1934年）。——译注

功，这两部影片的成功饱含着弗拉哈迪的心血，因为得到了他的鼎力相助。①

自弗拉哈迪以来，实地采集故事已成一条铁律，而且这个故事必须是能反映当地生活本质的故事。所以，他的影片讲述的是岁月交替的故事，四季更迭的故事，人类为延续生命而奋斗的故事，或者是使共同生活成为可能的故事，或者是构建部落尊严的故事。

这样的主题阐释，当然反映了弗拉哈迪看待事物的特殊哲学，一位走红的纪录片导演绝不会被迫流落天涯海角去寻找古代的淳朴，以及人类战天斗地的古老尊严。的确，假如现在我能代表反其道而行的一派，我希望弗拉哈迪影片中固有的新卢梭主义，连同他那独树一帜的自我一起消亡。除去返璞归真的成分，新卢梭主义还代表着逃避现实的主张，冷眼旁观的态度，使用不当就会变成感伤主义。不管画面如何充满圣劳伦斯河畔②的瑰丽景色和蓬勃生机，影片注定不能发展成为一种适于更加直接地表现当代社会题材的形式。因为，不光傻子将目光投向天涯海角，诗人有时也这样，甚至包括一些大诗人，卡贝尔（Cabell）的诗作《跳出尘世》（*Beyond Life*）就是一个很好的例证。按照从柏拉图到托洛斯基的每一种关于社会的古典理论，这位怪异的诗人无论如何都应该从肉体上脱离社会

---

①1923年，弗拉哈迪在派拉蒙公司的资助下来到南太平洋波利尼西亚的摩阿纳岛，于1926年完成了影片《摩阿纳》。然而，派拉蒙公司不肯给这部影片出资做宣传，美国观众则“嫌这部影片缺乏吉他和性感的表现”，在美国的上映成绩不佳，在其他国家也未引起反响。不久，米高梅公司建议弗拉哈迪重返南太平洋岛拍摄故事片《南海白影》（1928年），弗拉哈迪因无法接受好莱坞的程式化要求而被逐出好莱坞，此片最终由范达克拍摄完成。后来，弗拉哈迪在与茂瑙合作拍摄故事片《禁忌》（1931年）时也因艺术观点与后者相左而不欢而散，此片最终由茂瑙拍摄完成。——译注

②圣劳伦斯河是北美洲东部的大河，全长3058公里，五大湖的出水道，从安大略湖流出，在加拿大境内注入大西洋西的圣劳伦斯湾。——译注

团体。他喜欢每一个时代，就是不喜欢自己的时代，他热爱每一种生活，就是不热爱自己的生活，凡是跟社会生活有关的创作活动他都一概不沾边，在整理眼前的大部分混乱事物方面也不肯卖力。

除了理论和实践问题，弗拉哈迪比任何人都更出色地阐明了纪录片的首要原则：（1）必须把握和熟悉第一手素材，以便更好地组织素材。为了深入挖掘素材，弗拉哈迪也许要花上一两年工夫与拍摄对象生活在一起，直到故事“脱颖而出”；（2）必须像弗拉哈迪那样，分清描述（description）与戏剧（drama）的区别。我想我们应该认识到，在弗拉哈迪选择的形式之外，还存在着其他的戏剧形式，或者更确切地说存在着其他的影片形式。重要的是，首先要分清如下两种表现方法之间的区别：一个是仅仅描述主题的表面价值，另一个是更加有力地揭示主题的真实。你不仅要拍摄自然的生活（the natural life），而且要通过细节的并置创造性地阐释自然的生活。

为了实现这个最终的创造意图，可以采用多种方法。你可以像弗拉哈迪那样寻找一种故事形式，通过古老的方式，从个人说到环境，说到被战胜或者没有被战胜的环境，歌颂人的英雄气概。你也可以不那么关心个人，可以认为在支离破碎的现实中个人生活已经变得不可能，可以认为在一个非人力所能操纵的复杂社会中个人的伤痛与呻吟不会起到什么作用，因而你可以得出结论说个人作为自足的戏剧形象的时代已经过去。当弗拉哈迪告诉你说在蛮荒之地为寻觅食物而奋斗是一件惊天地泣鬼神的大事，你可以公正地指出你更加关心富足社会中人在寻觅食物时遇到的问题。当弗拉哈迪让你注意这样一个事实，即纳努克的标枪从握举的角度来看非常威严，而且他举起标枪勇猛地往下扎的动作非常利索，你可以同样公正地指出，不管个人握举标枪的姿势多么英勇，可是没有一支标枪能够

制服国际金融这头疯狂的海象。你确实可以感到，从个人主义的观点来看，这种野蛮的传统应当对我们目前的无政府状态承担很大的责任，而且你可以立即否定弗拉哈迪影片中行为英勇且作风正派的英雄，以及摄影棚影片中行为英勇但作风下流的英雄。在这种情况下你可以感到，你想让自己的戏剧发生在一个支离破碎的现实中，这种现实能够揭示社会的基本协作关系或群体的本性：超越对个体的描写，以表现他在把握富有创造性的社会力量方面的建树。换句话说，你应该放弃故事的形式，像现代诗歌、现代绘画和现代散文的作者那样，寻求一种更能满足当代人思想和精神的题材和方法。

影片《柏林或一个都市的交响乐》（*Berlin or the Symphony of a City*），开创了在家门口寻找纪录片素材的更加现代的样式。这部影片没有表现人所不知的新奇事物，也没有描写异国他乡的高尚野蛮人的浪漫故事。这种倾向，在某种程度上代表着交响乐电影从浪漫向现实的回归。

有报道说《柏林》是鲁特曼拍摄的，也有报道说它是由鲁特曼开头、由弗洛因特①最后完成的，但这部影片肯定是鲁特曼开始拍摄的。流畅的叙事与优美的节奏在影片开始时就表现了出来：清晨，一列火车摇晃着从郊区驶近柏林市区，飞转的车轮，铮亮的铁轨，火车头的零部件，一排排的电话线，路旁的景色以及其他的简朴画面逐一涌现，类似于整部影片的内容提要，不时地出入于影片的总体运动之中。接下来的一组运动场面，以创造性的手法讲述了柏林在一天时间内发生的故事，总体效果使人产生了深刻的印象。

---

①卡尔·弗洛因特是影片《柏林或一个都市的交响乐》的总摄影师，参加本片拍摄的还有其他3名摄影师。此外，本片的德文片名为*Berlin: Die Sinfonie der Grossstadt*，中文译作《柏林：大都市交响乐》或《柏林都市交响乐》。——译注

这座城市的一天是从工人列队进厂、工厂开始工作、街上挤满行人开始的，上午到处是熙来攘往的行人和水泄不通的街车，构成了一幅幅混乱喧嚣的画面。到了中午，无论穷人富人都停下来休息用餐，只是各不相同的方式形成了五光十色的对比。之后，这座城市重新投入工作，下午的一场小雨成了这一天发生的一件大事。接着就是下班的景象，人们乱哄哄地拥进饭馆和酒吧，跳舞的脚步和霓虹灯广告牌标志着这一天的结束。

由于这部影片的兴趣主要是表现运动，把零散的画面结构在运动中，所以鲁特曼有理由将之称作交响乐。这意味着，电影突破了借助文学和舞台剧手法讲故事的老框框。在这部影片中，电影借助自身的更为自然的力量进行回旋：通过对简单事物的观察以及对这些观察所做的有节奏的积累创造出了戏剧性的效果。卡瓦尔康蒂的《只有几小时》和莱谢尔的《机械舞蹈》①都早于鲁特曼的《柏林》，也都具有相同的创作意图：将运动画面组接起来以产生情感满足。但是，这两部影片的结构过于零散，没有掌握娴熟的剪辑技巧，不足以创造出这种电影所需要的"行进感"（the sense of march），相比之下，《柏林》表现的运动范围广泛得多，视野开阔得多。

当时的评论普遍认为，《柏林》是一部形式新颖而动人的优美影片，却忽略了它的一个缺憾，时代的局限不能成为掩盖这个缺憾的借口。除了表现熙熙攘攘的工人，闹闹哄哄的工厂，嘈嘈杂杂的大都市，这部影片没有创造任何东西。如果说它有所创造的话，也

①阿尔贝托·卡瓦尔康蒂（1897—1982 年）：巴西电影美工师和电影导演，但是他的主要电影创作活动是在欧洲，1920 年代曾经在巴黎参加先锋派电影创作活动，1930 年代又到英国参加英国纪录电影运动；莱谢尔（1881—1955 年）：法国立体主义画家，《机械舞蹈》是他创作的唯一的电影作品。——译注

只能算是午后的那场雨。随着雨点纷纷落下，人们急忙跑去躲雨，所有人都缩紧脑袋，无论神仙还是凡人都没有办法，只能任凭突然泼下的雨滴浇湿行人和街面。

我之所以迫不及待地提出批评，是因为《柏林》仍在激动着年轻人的心，交响乐式影片仍是许多年轻人最信服的形式。在新手撰写的电影脚本中，十有八九都采用了这种形式，像什么《爱丁堡交响乐》、《艾克莱夫兴交响乐》、《巴黎交响乐》、《布拉格交响乐》等等。通常的套路是：曙色初开——工人上班——工厂开工——街车川流不息——午饭时间——接着又是街景，如果赶上星期天下午还得有场体育比赛，当然也少不了晚会和街区舞厅中的舞会之类的活动，其实什么事都没有发生，没有哪一件事能明确地说明什么问题，接着就是上床睡觉。虽然爱丁堡是一个国家的首都，艾克莱夫兴也自有其内在力量，是卡莱尔的出生地，在某种程度上来说卡莱尔[①]堪称文献思想的伟大开拓者之一。

无论把日常生活琐事搞成多么优美的交响乐都是不够的，只有超越对人们的所作所为或日常事件进程的肤浅描写而真正进入创作阶段，影片才能达到更高的艺术境界。需要指出这样一个区别：创造不是制造事物而是制造功能（creation indicates not the making of things but the making of virtues）。

对于新手来说，难就难在这里。他们可以通过自己的观察力轻而易举地培养对运动的鉴赏力，也可以通过自己的高雅品位轻而易

①托马斯·卡莱尔（1795—1881 年）：英国历史学家、生物学家和评论家。“文献思想”的英文原文为 documentary idea，由于卡莱尔生活的年代还没有电影，所以他的“文献思想”不可能跟电影发生关系。然而 documentary 源自 document，是 document 的形容词，基本涵义是“由文献组成的”，也许是由于卡莱尔意识到了文献对研究工作的重要性，所以格里尔逊称他是“文献思想”的伟大开拓者。——译注

举地培养观察力，但真正的工作却开始于他们将目的性运用于他们的观察和运动之时。艺术家不需要断定目的（因为这是批评家的营生），目的应该是明摆着的：对事物进行描述，将（超越时空的）合目的性（finality）赋予自己选择的生活切片。为了达到这种更加开阔的效果，应该有诗歌或预言的力量，即使没能达到这样的高度，至少也应该有诗歌和预言所蕴涵的社会逻辑感（the socio-logical sense）。

新手当中的佼佼者是明白这个道理的。他们相信，美会及时进入诚实、清晰和给人深刻印象的陈述之中，而且这样的陈述能够恪尽公民职守。他们非常敏感，以至于把艺术构想当作拍片的副产品。相反的态度是，首先去抓副产品（有意识地追求美，为艺术而艺术，直至排除这种职业以及其他平淡无奇的开端），这种态度始终反映的是自私自利、有钱有闲阶层审美情趣的堕落。

社会责任感使我们的现实主义纪录片成为一种费心的和艰难的艺术，在我们所处的这个时代尤其如此。相比之下，制作浪漫主义纪录片要容易得多，因为高尚的野蛮人已经是浪漫的形象，四季更迭在诗歌中早已开始被人咏唱，这些事物的基本特性早已被人再三地宣告过了，拾人牙慧总是容易一些吧，这是谁都不能否认的。可是，现实主义纪录片面对的往往是城市、街道、贫民窟、市场、交易所、工厂等等，要把这些东西搞出诗意来，要在诗人从未涉足过的、跟艺术几乎不沾边的地方挖掘出诗意来，就不仅需要鉴赏力，还得有灵感，也就是说要有勤奋的深刻的洞察力，要付出真正扣人心扉的创造性的努力。

交响乐电影的制作者们发现了一种方法，能把这类日常现实素材构建成一个个非常有趣的段落。通过使用音程与节奏，通过将简单的效果整合成大规模的音符序列，他们能吸引人们的视线，以类

似于归营号或军事检阅的方式给人留下深刻的印象。但是，由于他们的着眼点在于表现群众和运动，所以倾向于逃避更加广阔的创造性劳动。对那些具有视觉鉴赏力的人来说，有什么能比看到叮叮当当的机器，看到齿轮和活塞的转动更有吸引力，尤其是当他们对操纵机器的人所知甚少，对铁盒子里源源流出的产品更是无从置评的时候？有什么能让人感到更加舒坦，如果他的心里已经避开了廉价劳动力和无意义生产之类的问题？所以，我把交响乐电影的传统看作一种危险，把影片《柏林》看作后人竞相仿效的影片模式中最危险的范例。

不幸的是，眼下的影片多少都有些像《柏林》那样逃避现实问题。高雅的君子们赞美交响乐电影漂亮的外观，他们当中的大多数人灵魂贫乏，也就乐于让影片免去进一步探索的意图。还有一些因素为高雅的君子们帮腔，以模糊人们的相应的判断力。1918 年之后的一代人善于掩饰自己内心特别强烈的失落感，其实电影的所有智慧就蕴藏在他们当中，他们还善于以华丽的形式遮盖自发的最初的无可奈何的反应。追求优美的形式是最安全的明哲保身之道，交响乐电影无疑代表着对形式的追求。

不过，反对派还是有的。从商业电影的谁超过谁的传统，到形式主义电影传统，都有人反其道而行，但这种反叛没有多大震撼力。达达主义、表现主义、交响乐电影，其实都是一丘之貉，虽然呈献了新的美和新的形态，但没有呈献新的信服力。

意象主义的（imagist）处理手法，更明确地说是诗意的处理手法，本来可以被我们看作纪录片的一大进步，然而至今尚未出现一部伟大的意象主义影片以说明这种进步的表现是什么。我所说的意象主义，是指以形象讲述故事或阐明主题，就像诗以形象叙述故事或阐明主题那样，我的意思是说，除了以交响乐形式的“群体性”

和“行进感”当作参照之外，还要把诗当作参照。

影片《飘网渔船》（*Drifters*）是朝这方面努力的一个微小贡献，也仅仅是一个微小的贡献。影片的主题部分地属于弗拉哈迪的世界，因为其中的有些事情与高尚的野蛮人有关，当然它还使用了大量的自然元素。然而，这部影片也使用了蒸汽和烟雾，在一定意义上说，这种做法较好地表现了现代工业的氛围。今天回顾这部影片，我倒不想强调它所创造的时速效果（the tempo effects，因为《柏林》和《战舰波将金号》已提供了这方面的先例），也不会强调它的节奏效果（the rhythmic effects，虽然我相信它在这方面所产生的效果超越了《战舰波将金号》提供的技术先例）。这部影片所发展的东西，可能是以运动整合了影像制造术（the integration of imagery with the movement）。飘网渔船在海上航行，海员们撒网拉网，他们不只是让人看到了他们在干什么，而且通过许多种方式展现在银幕上，每一种方式，除了描述他们在干什么之外，还表现了更多的内容。换句话说，这些镜头是被聚集在一起的，不仅是为了描述事物和叙事速度，而且是为了对他们的活动进行评述。影片中展现的刚毅不懈的艰巨劳动给人留下了深刻的印象，这种感觉刻画了鲜明的人物形象，规定了影片的背景，精心描绘的额外细节给整部影片增添了亮丽色彩。我倒不是说《飘网渔船》堪称范例，但在理论上至少可以说是一个例子。如果说整部影片确实如我希望的那样传达出了一股艰巨劳动的英勇气概，这并非来自故事本身，而是来自讲述故事的影像。我指出这一点，不是赞美这种方法，只是分析这种方法。

* * *

交响乐电影关心的是对运动的精心安排，把银幕看作一种流

动状态，而且这种状态不容许被打断，影片中表现的任何情节和事件都要融入这种流动状态。交响乐电影还倾向于以各种不同的运动形式编织这种流动状态，例如黎明的运动、上班人群的运动、生机勃勃的工厂的运转等等，这是交响乐电影的第一个基本特征。

我们可以把交响乐电影看作某种类似于诗歌的东西，比如卡尔·桑德伯格在影片《摩天大楼》（*Skyscraper*）、《芝加哥》（*Chigago*）、《风城》（*The Windy City*）和《夕阳剪影》（*Slabs of the Sunburnt West*）中采用的诗歌形式。影片的表现对象是作为一个由许多活动组成的整体而出现的，依存于人类的多种交往，以及围绕这些交往而发生的各种行为场面给人带来的精神状态。桑德伯格说，在他的叙事过程中，速度变化多端，情绪也发生了相应变化，事件的每一个方面都应被表现出来。我们并不要求这种诗歌式的电影讲述个人的故事，因为画面本身是完整而自足的，我们也不必如此要求纪录片。这是交响乐电影的第二个特征。

尽管我们承认上述特征，交响乐电影仍然会有许多种变化形式。例如，巴西尔·瑞特对运动情有独钟，喜欢建构剧烈而又有细微差异的运动。对于那些受过良好训练、眼力相当敏锐的人来说，即便是表现运输香蕉（《来自牙买加的货轮》[*Cargo from Jamaica*]）这样的简单主题，也能通过各种变化传达激情。有人试图将这种运动与烟火制造术那样的纯形式方面的技术联系起来，其实两者根本无法相提并论。（1）瑞特的运动感和形式感的质量，取决于他独有的特色和一眼就能识别出来的优美，如同优秀画家在线条中蕴涵自己的个性，在构图中显露自己的态度；（2）他的作品中有一种弦外之音（尽管以后看来有时显得单调无味），使他的叙事尤其令人难忘；（3）他的影片形式中总是交织着自己对素材的积极

态度（尽管表面上看不出来），这个特点可以说跟特点（2）有关。影片《来自牙买加的货轮》对于2便士100捆（不管什么东西）的廉价劳动力所作的评述，与单纯的社会学批评相比更为严厉。瑞特表现的运动：a、轻而易举地向下运动；b、水平运动；c、吃力地向上运动45°；d、再次向下运动，隐藏着或者也许是建构着一种评论。弗拉哈迪曾坚持认为，加拿大从东到西的轮廓本身就是一出戏剧，准确地说是这样一个运动场面：向下、水平、向上45°、再次向下。

我将巴西尔·瑞特当作一个“自发运动”（movement in itself）的范例（尽管运动从来都不会自发形成），主要是想用以区别那些加入张力元素、诗意元素或气氛元素的其他形式的运动。过去，我本人曾经倡导具有张力的影片，但同时我也喜欢另外两种类型的影片。下面是《飘网渔船》①中一个关于张力的简单例子：飘网渔船在暴风雨中作业，通过强调表现滔天的海浪、飞溅的浪花、极度倾斜的船只，以及在这些画面中插入飞翔的海鸟、情绪兴奋的海员的面孔等短镜头，影片产生了张力。在海员、滑轮装置和海水的合力作用下，飘网被拉到了船上。飘网在一种释放的状态下被打开，这种释放既包括人的解脱，也包括鸟和鱼的解脱。这个运动流程没有停顿，但是某种艰难的努力，如两种力量之间的抗争被记录下来。如果用一种更加雄心勃勃和深入的方式进行表述，张力可能还包括对下面元素的更加细致和深入的描写，如滑轮装置变化着的重量、渔船的拉力、水下装置的运转情况，以及因狂风暴雨而逃到海岸边的无数海鸟。处于狂潮中的船只和恶劣的天气，可以通过它们对海员和船只的重要部位产生的剧烈震荡表现出来。在用力拖网的过程

①原文为 Granton Trawler，可能是《飘网渔船》的另一个英语片名。——译注

中，一股汹涌的海浪朝着海员们猛扑过来，然后消退而去，海员们巍然屹立，就像什么事都没发生，这样一个简单事实就有可能把这个段落推向适当的高潮。情绪的释放也可以通过这样一些画面本身传达出来，如海鸟从船上飞到高空盘旋以及人们凝望沉思之类的更加细微的面部表情。如能深入表现内在力量和反应，影片的戏剧性将得到进一步加强。

用这种分析方法观照影片《逃兵》（*Deserter*）的第一部分，你就会明白，向来忠实于自己的独特表现手法的交响乐电影是如何处理戏剧性内容的。这部影片的第一部分所表现出来的张力，是通过对令人窒息的宁静到紧张和狂怒、再到爆发罢工这类场面的不断积累而产生的，或者说来自罢工场面本身，也就是说从令人窒息的安静到紧张和狂怒，直到罢工者遭到警察袭击。

诗意的表现手法，在《感伤浪漫曲》（*Romance Sentimentale*）和《爱克斯泰斯》（*Ekstase*）的最后段落中得到了最好的体现。这些影片中的叙事并无张力，但是附随的影像却凸显了叙事中令人感动的一面。在《爱克斯泰斯》中，被重新赋予活力的生活信念是通过富于节奏感的劳动场面传达出来的，但也有这样一些必不可少的影像，如女人与孩子、站在画面高处的年轻人以及水天一色的风景。在《感伤浪漫曲》中，对不同情绪的描述完全是通过影像传达出来的，如表现家庭内部事务的场面，以及晨曦中的平静水面上飘散薄雾的场面。情绪的创造是交响乐电影的一个基本特征，可以仅仅通过运动的速度加以实现，如果有诗意的影像加以渲染，效果会更好。比如，描写海上夜色，在船上就能找到足够的元素以形成安静的有效节奏，然而，通过描述水下发生的事情，或者通过表现船上灯光里像幽灵一样静静飞进飞出的鸟群这类奇异景观，可能会产生更深刻的效果。

罗莎导演的一部影片中的一个场面，表明了上述三种不同处理方式之间的差别。他的那部影片描述了一座炼钢炉的装料过程，以精妙的节奏表现了工人们铲料和装料的节奏。通过创造工人背后熊熊燃烧的火焰的感觉，通过连接瞬间闪动的火焰和铲料之间的运动，导演给影片带来了张力因素。以这种方法为出发点，他还可能发展到描写有关炼钢的近乎令人恐怖的画面。另一方面，将这种节奏赋予那些摆好姿势或作沉思默想状的象征性影像，就像爱森斯坦拍摄《墨西哥风暴》（*Thunder Over Mexico*）①的素材时所做的那样，他也在其中加入了诗意的影像元素。这三种表现手法的不同之处在于：a. 一种是音乐的或非文学的方式；b. 另一种是具有冲突的戏剧性手法；c. 第三种是诗意的、沉思的和完全的文学方法。这三种方法可能同时出现在一部影片中，但是它们之间的比例当然取决于导演的个性，以及他个人克服困难的愿望。

我并不是说一种形式比另一种形式更高明。对运动的表现能给人带来特别的愉悦，在某种程度上来说，这种愉悦比诗意的描述所产生的愉悦更加强烈也更加古典，无论传统认为诗意的描述多么引人入胜以及多么高尚神圣。张力的引入能使影片产生显著的特征，只是这种做法太容易迎合低俗的趣味，因为它基本上是跟肉体的搏击和争斗紧密相连的。人们喜欢战斗，哪怕只是一场交响乐式的战斗，然而，我不知道战天斗地的主题是否比鲜花的

①1929 年 8 月，爱森斯坦等三名苏联电影工作者在美国考察有声电影技术期间，曾经来到墨西哥拍摄一部有关这个古老民族的史诗般的影片。他们拍摄过大量素材，但因故未能带回苏联。出资人将素材卖给派拉蒙影片公司，这些素材被随意剪辑成《墨西哥风暴》、《阳光下的地方》等短片随意发行，这些影片歪曲了爱森斯坦最初的构思。直到 1979 年，这些素材才被运回苏联，由当时跟随爱森斯坦一起赴墨西哥拍片的苏联导演格利高里·亚历山大洛夫剪辑成影片《墨西哥万岁》。——译注

开放或电缆的开通这类主题更好。战斗唤起我们狩猎和争斗的本能，但这些本能并不代表可以赞赏的更加文明的领域。

人们通常认为，艺术中道德的崇高只有通过英雄、暴力与流血牺牲才能得到表现，就像希腊和莎士比亚的作品那样。这种观念是一种哲学意义上的粗俗。近年来，康德对形式美学和成就美学所作的区分进一步发展了这种观念。美被看作是低于崇高的东西。康德的混乱在于这样一个事实，他本人具有活跃的道德感，而缺乏积极的审美感，否则他就不会作出上述区分了。就共同的审美力而言，我们应该明白，不要把原始欲望的满足以及与这种满足紧密相连的虚荣混淆于作为想象的存在的人所拥有的尊严。因此，交响乐电影对戏剧性的运用并不是最深入的或最重要的。对形式的关注，既不是戏剧性的也不是交响乐式的，应该以辩证的方法对待两者的关系，才能更加清晰地彰显形式本身。



第九章
安德烈·巴赞

安德烈·巴赞（1918—1958 年）是法国战后现代电影理论的一代宗师。1943 年，他在《学声报》发表了第一篇影评文章，随后担任过《法国银幕》、《精神》和《观察家》等杂志的编辑。1945 年，他发表了电影现实主义理论体系的奠基性文章《摄影影像的本体论》。50 年代，他创办《电影手册》杂志，担任主编。

巴赞英年早逝，未能亲自经历战后西方电影的一次创新时期——法国新浪潮的崛起。但是，他的《电影手册》的同事们掀起的电影新浪潮把他的理论胜利地涌上银幕，为电影带来真实美学的新气息。在人们的心目中，巴赞是“电影新浪潮”之父。

巴赞没有留下系统的理论著作，但是，他的电影理论思维突破了传统电影理论的格局，从哲学、心理学、社会学、美学诸方面开阔了电影研究的视野，极大地丰富了电影理论。

为了认识巴赞，首先就要理解他的电影现实主义理论体系的三大支柱：电影影像的本体论、电影起源的心理学和电影语言的进化观。

影像与客观现实中的被摄物同一。这是巴赞在《摄影影像的本

体论》一文中提出的基本命题。他认为，摄影影像就本体论而言不同于各种传统的艺术再现。绘画艺术中的再现毕竟是“人工干预”的结果，“一位画家不论有多巧，他的作品总要被打上不可避免的主观印记”，“一切艺术都是以人的参与为基础的，唯独在摄影中，我们有了不让人介入的特权”。按照巴赞的理解，电影再现事物原貌的本性是电影美学的基础。

在巴赞的理论中，影像的本体论又是与电影起源的心理学密切相关的。他认为，电影发明的心理依据就是再现完整现实的幻想。他在《完整电影的神话》一文中强调指出：“……电影这个概念与完整无缺地再现现实是等同的。这是完整的写实主义的神话，这是再现世界原貌的神话……电影是从一个神话中诞生出来的，这个神话就是完整电影的神话。”因此，电影是人类追求逼真地复现现实的心理的产物，是“一种唯心的现象”。这种心理因素决定了银幕形象的真实感，决定了电影技术的完善和电影艺术的发展方向：再现一个“完整无缺的”“一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外部世界的幻景”。当然，巴赞也意识到，作为艺术的电影不可能实现对客观现实的完整摹写，所以，他在《杰作：〈温别尔托·D〉》一文中提出了“电影是现实的渐近线”的概念。

巴赞从以上两个基本命题出发，以真实观为基轴，以电影发展史为线索，对电影语言本身做了全面的考察，确立了一整套电影现实主义美学观念，对传统的蒙太奇理论提出了挑战。

巴赞认为，现实主义是电影语言的演进趋向。就具体范畴而言，巴赞所理解的电影现实主义大致可以概括为三个方面，即表现对象的真实，时间空间的真实和叙事结构的真实。

一，表现对象的真实。巴赞强调如实展现事物原貌的“透明性”、暧昧性和影片题材的直接现实性。他在《非纯电影辨》中明

确指出："今天，我们重视的是题材本身……因此，在主题面前，一切技巧趋于消除自我，几近透明。"

按照巴赞的理解，现实的存在永远是多义、含糊和不确定的，所以他极力主张"把现实中的暧昧意义重新表现在影片中"。对他来说，含意的单一性是思维的特征，而不是自然的特征。

作为影评家和理论家的巴赞的一大功绩就是敏锐地觉察到意大利新现实主义电影流派的重大美学意义，系统地概括了新现实主义影片的艺术特征。他满腔热情地宣告："意大利电影的现实主义绝对没有导致美学的倒退，相反，它推动了表现手段的进步，促进了电影语言的胜利发展，扩大了风格化的范围。"巴赞特别推崇新现实主义的直接现实性，因为"意大利电影的突出特点就是对当前现实的密切关注"。

当然，电影的现实主义并不妨碍在银幕上表现幻想的或非实在的内容。但是，为了保持虚构的影片中物象的真实性，巴赞提出了导演必须遵守的两个条件，一是不应有意欺骗观众，二是搬演的内容应与事物的本质相符。

二，空间时间的真实。对电影的空间和时间的真实性的论述几乎贯串在巴赞的所有论述中，空间和时间的真实问题是巴赞的真实美学的核心。他认为，电影应当包括真实的时间流程和真实的现实纵深，电影的整体性要求保持戏剧空间的统一和时间的真实延续。他以绘画的画框和戏剧的舞台为对照，说明电影的空间特性："银幕不是画面的边框，而是展露现实局部的遮光框"，"画框造成空间的内向性，相反，银幕为我们展现的景象似乎可以无限延伸到外部世界。"电影为了保持这一特性，必须注意空间的统一，造成空间的真实感，而不能随意分切。

时间亦如是。他在《电影语言的演进》一文中肯定了影片《北

方的纳努克》中捕捉海豹的著名段落，因为“本来可以用蒙太奇来暗示这个时间，而弗拉哈迪却给我们表现了整个等待的时间；……这个插曲只由一个镜头构成。而谁能否认这种手法远比杂耍蒙太奇更感人呢?”

三，叙事结构的真实。巴赞所主张的影片叙事结构就整体而言，是一种“本体论上的平等从根本上打破了戏剧范畴”的结构，是“事件的完整性受到尊重”的结构，是“故事的发生与发展具有生命般的真实与自由”的结构；就局部而言，是用动作的真实细节的叙事单元替代传统的省略法的结构。

这种叙事结构有别于以蒙太奇为基础的叙事方式。巴赞做过一个形象的比喻，把蒙太奇的叙事方式比作清除了一切油垢的“门把”式的场面调度，在这里，“门把的特写镜头主要是一种符号，而不是一个事件”，它的作用只是对事件做出交代；巴赞所主张的叙事结构是“大门”式的“影像—事件”，“大门的一切具体特征都会同样历历在目”，它的作用是展示完整的事件或事实。

对上述三种真实的追求构成了巴赞的审美理想。为了实现自己的审美理想，巴赞提倡按照镜头—段落和景深镜头的原则构思并拍摄影片。他认为，第一，镜头—段落和景深镜头的风格可以避免严格限定观众的知觉过程，它是一种潜在的表意形式，注重通过事物的常态和完整的动作揭示动机，保持“透明”和多义的真实；第二，镜头—段落保证事件的时间进程受到尊重，景深镜头能够让观众看到现实空间的全貌和事物的实际联系，两者的运用可以展现空间时间的真实；第三，连续拍摄的镜头—段落体现了现代电影的叙事原则，摒弃了戏剧的严格符合因果逻辑的省略手法，再现了现实事物的自然流程，因而倍感真实。

巴赞并没有完全否定蒙太奇，但是，他确实把蒙太奇贬为一种

次要的电影表现手段。他说过："想象的内容必须在银幕上有真实的空间密度。在这里，蒙太奇只能用于确定的限度之内，否则就会破坏电影神话的本体"，"若一个事件的主要内容要求两个或多个动作元素同时存在，蒙太奇应被禁用"。显然，巴赞的电影现实主义理论特别强调单个镜头自身的涵义和表现力，反对利用蒙太奇随意分切、编排和组接镜头，从而破坏镜头的暧昧性和多义性，破坏时空统一性。这对"蒙太奇至上论"是一次有力的冲击。

也许，正是由于这一理论的严谨性，以及支持它的深奥的哲学传统，巴赞被法国电影界称为"电影的亚里士多德"。

细读巴赞的著述，可以发现人格主义、进化论、柏格森主义、现象学和存在主义对他的影响，可以认定巴赞是通过电影这一具体艺术形式探索一般精神活动的哲学家。

战前，在圣克鲁高等师范学校学习时期，青年巴赞对于人格主义产生了浓厚的兴趣，成为法国人格主义代表、《精神》杂志主编埃·莫尼埃（1905—1950 年）的挚友，他组织"《精神》阅读小组"，举办讲座，讨论和传播人格主义的思想。

法国的人格主义是一种折中主义，它既不相信抽象的形而上学，也反对虚无主义，它力求忠实于生命的暧昧性和希望的朦胧性。人格主义反对"在非人格化的理性面前，人被归结为注定消失的有限观点"，它主张凡是实在的东西就是有人格的东西，人完全可以在一个无限广袤和神秘的世界背景中实现自己的人性，"人能够借助他所聚集和导引的光焰去探幽索隐"（莫尼埃语）。

在巴赞的心目中，摄影机就是人能够利用的"光焰"，借助它可以探幽索隐，发现意义的火花。而真正掌握了摄影机的导演是形成自己风格的导演。"风格即人"，只有通过风格，艺术家才能挖掘自己的全部潜力。风格不是一种应予表现的实体，而是一种允许艺

术家进行探索的内心导向，即“内在自我”（莫尼埃语），但是，它仅仅浮现在真实的运动之中。因为“人为了超越自然而需依赖自然，正如飞机为凌空翱翔而需依赖空气一样”（莫尼埃语）。在巴赞对艺术与真实关系的表述中的确渗透着莫尼埃的思想。

法国另一位人格主义思想家，从1934至1938年主持《精神》杂志电影专栏的莱昂阿尔特（1903—?）也影响过巴赞。莱昂阿尔特在《观众的小学校》一书中阐述了消除影片生产者与观看者之间的距离、破除技术神秘感的主张，他强调电影为了达到表意目的，只能顺应事物原貌，而不是力求变为艺术；导演的作用是有限的，他不应成为世界的教师，而应当通过电影成为世界的学生；莱昂阿尔特反对修辞式电影，因为他认为人的作用主要是探索，而不是宣扬，所以他蔑视炫奇弄巧的技艺。莱昂阿尔特摒弃那种“与默片时代相关的影像至上论”的天真的神秘主义和立论匆忙的形而上学”，认为“这种对无声的补充随着有声电影的凯旋而失去意义”。他对电影的客观性和真实性倍加赞扬，“镜头为导演提供一个未经修饰的素材……场面调度的作用就是造成无场面调度的印象。这不是通过表演或在景物中追求‘表意’，而是对‘素材’的直接处理。不是一种表现艺术的意志，而是描述技巧的努力。”莱昂阿尔特的这些电影观念反映了人格主义对现实自身具有人格性和暧昧性的哲学观念。十年之后，这些观念成为巴赞电影理论的核心命题。

巴赞推崇的几位导演则构成了人格主义者的世界：奥逊·威尔斯表现出世界的神秘莫测，罗西里尼通过消除自我达到个体的升华，让·雷诺阿以挚爱之心观察人与人和社会与自然之间的关系。

进化论是巴赞电影理论的另一个思想来源。法国哲学家、地质学家和古生物学家德日进（1881—1955年）的宇宙演进观是巴赞的电影语言演进观的哲学前提。德日进在《献给世界的弥撒》一书中

描述了自然与人类的壮阔画卷，以求实和思辨的精神，参照达尔文的进化理论，划分出宇宙演进的四个主要阶段：宇宙生成、生物生成、人类生成和心智生成。从而有“地质圈”、“液体圈”、“气体圈”、“生命圈”和“心智圈”之分。宇宙必然从低级向高级演进。

青年巴赞十分崇拜德日进。巴赞不仅从德日进的这种进化观中汲取了理论滋养，并且从他那里学到广征博引的文风。后来，地质学的比喻，以及“进步”、“演进”、“发展”这些字眼经常出现在巴赞的论述中。

与19世纪末和20世纪初占主导地位的实证主义相对立的柏格森主义和现象学是巴赞电影理论的哲学基础。通过理性的意识对感知进行分解和统一，这是实证主义的操作方式。西方“经典”电影理论家和20年代法国的“形式主义”奉行这种做法。强调理性活动的蒙太奇亦是对于从现实中拍摄下来的各种分立元素（镜头）加以组织安排，而巴赞对于蒙太奇的本能的怀疑主要来自柏格森主义和现象学的哲学观念。

在巴赞的电影美学思想中，也可以看到存在主义一类西方现代哲学思想的印迹。当读到出现在他的文论中的诸如“世界在被谴责之前只是一般的存在”和“影像的存在先于本质”这类语句时，谁能不联想到萨特？

然而，巴赞并不是孤独的哲人，不是书斋里的学者。他是电影导演的挚友，他与电影创作实践息息相关。他的理论体系和独到见解散见于几百篇影评文章中。

实践性是巴赞电影理论的最突出的个性。正如巴赞自己在《电影是什么?》一书的序言中指出的，“这几册文集无意详论电影的‘地貌学’和‘地质学’，而仅仅希望让读者了解笔者对平日接触到的影片进行的一系列思索、探讨和粗略的研究。”确实，巴赞

的理论大厦恰恰来自实践，来自对具体存在的影片的思考，来自一系列立论鲜明的影评文章。《电影是什么?》的定版本选入27篇著述，其中18篇是影评。正是通过这些影评，巴赞阐述了自己的审美观念和审美理想，创立了“影像本体论”和真实美学，以敏锐的艺术洞察力向富有生机的意大利新现实主义表示敬意。当代理论家至今仍然从巴赞的影评中汲取灵感，汲取思想的营养，重读他的作品，引证他的立论，即使许多文章已经淡漠了当年的犀利感，即使一些立论早已显出了偏激。

自60年代末起，巴赞的理论受到全面的挑战。他的“影像本体论”、电影起源的心理学、电影语言进化观和真实美学既受到米特里那样经典电影理论家的批评，也受到电影符号学的诘难。巴赞对于艺术与现实的关系所持的观点显然缺乏辩证性。当代电影理论对巴赞的批评标志着电影在自我认识和自我完善的螺旋式进程中进入了一个新阶段。

然而，无论巴赞的理论观点会受到后代的拒绝还是尊重，这位理论家都将永远受到人们的崇敬。

（崔君衍）

摄影影像的本体论①②

[法] 安德烈·巴赞　著

崔君衍　译

如果用精神分析法研究造型艺术，就可以把涂防腐香料殓藏尸

①原载《绘画问题论集》，1945年版。

②"本体论"（ontologie）是指哲学中研究事物本原或本性的理论。这一术语最初见于德国哲学家郭克兰纽（1547—1628年）、克劳堡（1622—1665年）和法国哲学家特尔姆尔（1624—1706年）的著作。——译注

体看成是造型艺术产生的基本因素。精神分析法追溯绘画与雕刻的起源时，大概会找到木乃伊"情意综"①。古代埃及宗教宣扬以生抗死，它认为，肉体不腐则生命犹存。因此，这种宗教迎合了人类心理的基本要求：与时间相抗衡。因为死亡无非是时间赢得了胜利。人为地把人体外形保存下来就意味着从时间的长河中攫住生灵，使其永生。妥善保存死者骨肉的完整外形，这曾经是天经地义的事。

一具用泡碱处理过的、干瘪的、呈深褐色的木乃伊也就是古埃及的第一个雕像。但是金字塔或通道中的迷宫不足以防止墓穴被盗的可能，还要采取另外的保险措施，以防万一。所以，在石棺附近，除了撒些小麦当作死者的食物外，还放上几尊陶制的小雕像，作为备用的木乃伊，死者躯体一旦毁坏，这些雕像便可充当替身。从雕塑艺术的这种宗教起源中，我们可以看到它的原始功能：复制外形以保存生命。显然，在史前洞穴中发现的乱箭穿身的泥雕的熊表现了同种心愿的更积极的一个方面：泥熊等同于活兽的神化物，为的是祈求狩猎成功。

当然，艺术与文明同时都在演进，造型艺术也终于摆脱了这种巫术职能（路易十四就没有让后人把他的尸体涂香料保存，只是请勒·布朗②画了一幅肖像）。但是，降伏时间的渴望毕竟是难以抑制的，文明的进步只不过是把这种要求升华为合乎情理的想法罢了。我们不再相信模特儿与画像之间在本体论上有同一性。但是，我们承认后者帮助我们回忆起前者，因而，使它不至于被遗忘。描

---

①"情意综"也译"情结"。这里喻指产生木乃伊的心理原因。——译注

②勒·布朗（1619—1690年）：法国著名画家。法国皇家绘画雕塑学院的创始人和第一任院长，路易十四的首席画师。——译注

形绘像的做法已经与人类本位说①的实用主义无关。它涉及的不再是人的生命延续的问题，而是更广泛的概念，即创造出一个符合现实原貌、而时间上独立自存的理想世界。倘若人们在我们对绘画的盲目赞叹中没有看到用形式的永恒克服岁月流逝的原始需要，“绘画便实在太无价值”②。

如果说造型艺术史不仅是它的美学史，而首先是它的心理学历史，那么，这个历史基本上就是追求形似的历史，或者可以说是写实主义的发展史。

从这种社会学观点看问题，照相术与电影的出现便自然而然地解释了现代绘画肇始于上一世纪中叶的精神与技术的重大危机③。

安德烈·马尔罗在发表于《激情》杂志上的那篇文章④中写道：“电影只是在造型艺术写实主义的演进过程中最明显的表现；而写实主义的原理是随文艺复兴运动出现的，并且在巴罗克风格⑤的绘画中得到了最极端的体现。”

确实，世界绘画曾经实现了形式的象征主义与写实主义之间不同程度的平衡，但是，到了15世纪，西方绘画开始不再单纯注重

---

①人类本位说（或人类中心说）认为人是宇宙中心，万物都是神为人而造的。——译注

②这句引语是帕斯卡（1623—1662年，法国数学家、物理学家、哲学家、文学家）对绘画的指责。——译注

③指19世纪追求写实性与绘画技法局限性之间的矛盾。——译注

④指发表于1940年8月2日《激情》杂志的《电影心理学简论》，后由卡利马尔出版社印成单行本，1946年出版。——译注

⑤巴罗克风格的特点是一反文艺复兴时期的严肃、含蓄、平衡，而倾向于豪华、浮夸。它在教堂及宫殿中把建筑、雕塑、绘画结合成一个整体，在这三方面都追求动势与起伏，企图造成现实的幻象。——译注

用特有手段表现精神现实，而力求把对精神的表现和对于外部世界尽量逼真的描摹结合起来。毫无疑义，一个具有决定性意义的事件就是透视画法的发明，这是第一个科学的、初具机械特性的体系（达·芬奇的暗匣①是尼埃普斯②暗箱的先声）。透视法使画家有可能制造出三度空间的幻象，物象看上去能够与我们的直接感受相仿。

从此，绘画便在两种追求之间徘徊：一种属于纯美学范畴——表现精神的实在，在那里，形式的象征涵义超越了被描绘物的原型；而另一种追求是仅仅用逼真的摹拟品替代外部世界的心理愿望。这种追求幻象的要求一旦有所满足，便愈益强烈，以至于逐渐吞噬了造型艺术。

然而，由于透视画法只解决了形似问题，并不能表现运动，因而那时的写实主义自然只能限于探讨如何把事物的瞬间表现得富于戏剧性，即通过某种心理上的第四维③暗示出在苦于静止不动的巴罗克艺术中是蕴涵着生命的④。

当然，伟大的画家总是把这两种倾向结合起来：他们既能把握现实，又将现实融于艺术形式中，使两种倾向主次分明。但是，我们看到的毕竟是本质迥异的两种现象，客观的评论应当善于将其区分，以便了解绘画艺术的演进。从16世纪以来，对现实幻象的追求不断地从内部影响绘画。这是一种纯心理的需求，它本身并不属于美学范

①指1515年达·芬奇设计的暗匣，它是摄影术的前身。——译注

②尼埃普斯（1765—1833年）：法国物理学家、照相术发明家。——译注

③第四维，指时间。心理上的第四维，意即心理上感受到的时间。——译注

④对此，研究一下1890—1910年间初期摄影报道与绘画在画报上展开的竞争是很有趣的。开始是绘画特别满足了具有戏剧性表现效果的巴罗克艺术的需要（参阅《小画刊》）。对摄影报道的喜好只是逐渐形成的。而且，我们看到，由于这种形式充斥报刊，令人生厌，于是《拉达尔》一类杂志上富有戏剧性的绘画又重新流行。

畴，只有从追求魔力的心理中才能找到它的根源。但是，这种需求十分强烈，在它的影响下，造型艺术的平衡被全盘打乱了。

围绕着艺术中的真实进行的论争就是由于这种误解，由于美学与心理学的混淆而引起的。要求既具体又本质地表现客观世界的真正写实主义，与迷惑视觉的（或迷惑头脑的）虚假写实主义混为一谈，后者满足的是几可乱真的幻象①。

因此看来，中世纪艺术似乎就没有尝过这种冲突的苦头：它既有强烈的写实性，又是高雅的精神表现，它对于由新技术手段揭开的这幕戏还一无所知呢。

透视画法成了西方绘画艺术的原罪。

替它赎罪的人是尼埃普斯和卢米埃尔。

照相术既完成了巴罗克艺术的夙愿，也把造型艺术从追求形似的困扰中解放出来。因为绘画曾经竭力为我们制造几可乱真的幻象，这种幻象对艺术来说已经足够了，但毕竟似真非真；而照相术与电影这两大发明从本质上最终解决了纠缠不清的写实主义问题。一位画家不论有多巧，他的作品总要被打上不可避免的主观印记。既然由人执笔作画，对画像的怀疑态度便不会消除。所以，从巴罗克风格的绘画过渡到照相术，这里最本质的现象并不是单纯器材的完善（摄影在摹仿色彩方面还远不及绘画），而是心理因素：它完全满足了我们把人排除在外、单靠机械的复制来制造幻象的欲望。

①也许，社会主义评论家尤其不应对绘画中的写实主义的表现主义过于褒奖；也不必再谈它，因为它本应出现于18世纪，在摄影与电影产生之前。如果说苏维埃俄国能够拍出好影片，却画不出好画，大概也无关宏旨，因为爱森斯坦就是俄国的丁托列托（1518—1594年，意大利文艺复兴后期威尼斯画派重要画家，主要作品有《天堂》、《圣马可的奇迹》等）。不过，阿拉贡竭力让我们相信爱森斯坦就是列宾，这个看法很重要。——译注

问题的解决不在于结果，而在于生成方式（不过，似乎也有必要研究一下类似死者的面模①那类小巧的造型艺术的心理学。死者的面模也是由某种自动方式复制的。从这个意义上说，可以把照相看作铸模，看作是借助光线得到的实物印记）。

因此说，保持风格与追求形似两者之间的冲突是较为现代才有的现象，在感光玻璃片发明之前，恐怕还找不见这类冲突的迹象。显而易见，夏尔丹②的作品中令人赞叹的客观性与摄影师的客观性完全是两码事。写实主义的危机真正开始于19世纪。今天，毕加索成了这场危机的神话般人物，这场危机涉及造型艺术形式存在的条件及其社会学基础。现代画家摆脱了追求形似的心理，把形似与否的问题丢给平民百姓。往后，就由平民百姓一方面把照相术与形似问题等同起来，另一方面把只求形似的绘画与这个问题等同起来吧③。

因此，摄影与绘画不同，它的独特性在于其本质上的客观性。况且，作为摄影机的眼睛的一组透镜代替了人的眼睛，而它们的名称就叫“objectif”④。在原物体与它的再现物之间只有另一个实物

---

①人死后，从脸部复制面模留作纪念，这是古代欧洲风俗习惯。——译注

②夏尔丹（1699—1779年）：法国画家，以风俗画闻名。——译注

③不过，今天，我们实际看到的风格与形似的分离真是这类“平民百姓”造成的吗？难道不是随着大工业而产生的、为19世纪艺术家作反衬的“资产阶级精神”的出现才有了这种分离吗？这种“资产阶级精神”的特征就是把艺术完全纳入自己的心理范畴。况且，从历史上看，照相术不是直接替代了巴罗克式的写实主义吗？马尔罗正确地指出，照相术最初无非是想“摹仿艺术”，幼稚地仿效绘画风格。尼埃普斯以及照相术的大多数先驱者也是竭力用这种方法复现雕塑作品。他们本人虽不是艺术家，但梦寐以求的是能用拓片式的方法造出艺术品来。这是典型的、本质上属于资产阶级的想法。不过，它证实了本文论旨，为论旨提供了某种确凿论据。自然，对照相师来说，当时最值得摹仿的东西就是艺术品。因为在他们的心目中，艺术品已经是大自然的描摹，而且“胜过自然”。只是过了一段时间，当摄影师自己成了艺术家之后，他才懂得他能够复写的只是大自然。

④法文的“客观性”（objectivit'e）和“摄影镜头”（objectif）是同根词，这句话有双关意义。——译注

发生作用[①]，这真是破天荒第一次。外部世界的影像第一次按照严格的决定论[②]自动生成，不用人加以干预，参与创造。摄影师的个性只是在选择拍摄对象、确定拍摄角度和对现象的解释中表现出来；这种个性在最终的作品中无论表露得多么明显，它与画家表现在绘画中的个性也不能相提并论。一切艺术都是以人的参与为基础的；唯独在摄影中，我们有了不让人介入的特权。照片作为"自然"现象作用于我们的感官，它犹如兰卉，宛若雪花，而鲜花与冰雪的美离不开植物与大地的本源。

这种自动生成的方式彻底改变了影像的心理学。摄影的客观性赋予影像以令人信服的、任何绘画作品都无法具有的力量。不管我们用批判精神提出多少异议，我们不得不相信被摹写的原物是确实存在的。它是确确实实被重现出来，即被再现于时空之中的。摄影得天独厚，可以把客体如实地转现到它的摹本上（这里，不妨介绍一下保留圣物与缅怀"圣迹"的心理学，它们借助的也是一种如实转现客体的做法，这种做法与产生木乃伊的心理因素有关。我们仅举一例：都灵圣尸布[③]就是遗物与照相的综合）。最逼真的绘画作品可以使我们更多地了解被描绘物的原貌。但是，不论我们怎样雄辩，它终究不会像摄影那样具有异乎寻常的威力，以博得我们的完

---

①英译本是"在原物体与它的再现物之间只有一个无生命的物体的工具性在发生作用"。——译注

②决定论研究事物之间的必然联系，但否认人的活动的作用。——译注

③都灵圣尸布：14世纪中叶，在法国里尔地区发现一块来历不明的、长4.27公尺、宽1.10公尺的亚麻裹尸布。有人认为这是耶稣受难的遗物。1578年，裹尸布被移送到意大利的都灵，固有都灵圣尸布之称。人们发现布上有一个裸体闭目、留胡须与长发的男人影像，其大小与实际人体一样。有人认为这是耶稣的遗像，它与《福音》上所描述的耶稣相符。这块裹尸布就是大约两千年前约瑟用来包裹耶稣尸体的那块布。当然，也有一种意见认为这是赝品。对于亚麻布上影像生成的原因，众说纷纭，1978年，为纪念圣尸布迁移都灵四百年举行公开展览，各国科学家对之做了实物检验研究。——译注

全信任。

于是，在达到形似效果方面，绘画只能作为一种较低级的技巧，作为复现手段的一种代用品。唯有摄影机镜头拍下的客体影像能够满足我们潜意识提出的再现原物的需要，它比几可乱真的仿印更真切：因为它就是这件实物的原型。不过，它已经摆脱了时间流逝的影响。影像可能模糊不清，畸变褪色，失去记录价值，但是它毕竟产生了被拍摄物的本体，影像就是这件被拍摄物。相册里一张张照片的魅力就在于此。这是些灰色的或墨色的、幽灵般的、几乎分辨不清的影子，这不再是传统的家庭画像，而是能够撩拨情思的人生的各个瞬间，它们摆脱了原来的命运，展现在我们面前，把它们记录下来不是靠艺术魔力，而是靠无动于衷的机械设备的效力。因为摄影不是像艺术那样去创造永恒，它只是给时间涂上香料，使时间免于自身的腐朽。

基于这种观点，电影的出现使摄影的客观性在时间方面更臻完善。影片不再满足于为我们录下被摄物的瞬间情景（就像在琥珀中数百年的昆虫保存得完整无损），而是使巴罗克风格的艺术从似动非动的困境中解脱出来。事物的影像第一次映现了事物的时间延续，仿佛是一具可变的木乃伊。

摄影影像具有独特的形似范畴[①]，这也就决定了它有别于绘画，而遵循自己的美学原则。摄影的美学特性在于揭示真实。在外部世界的背景中分辨出湿漉漉的人行道上的倒影或一个孩子的手势，这

①我借用了古也尔先生在论述戏剧的专著中为“范畴”这一术语所定的涵义，他把戏剧性范畴与美学范畴区分开来。正如紧张的戏剧性并不担保有任何艺术价值一样，摹仿的完美也不等同于美，它只是包含艺术价值的原始素材。

无需我的指点；摄影机镜头摆脱了我们对客体的习惯看法和偏见，清除了我的感觉蒙在客体上的精神锈斑，唯有这种冷眼旁观的镜头能够还世界以纯真的原貌，吸引我的注意，从而激起我的眷恋。凭借着摄影技术创造出来的、我们不曾了解的或未能见到的世界的自然影像，大自然最终做到了不仅摹仿艺术：它在仿效艺术家。

大自然的创造力甚至可以超过艺术家。画家的美学世界与他周围世界是异质的，画框圈出了一个实体上和本质上迥然不同的小天地。相反，印在照片上的物象的存在如同指纹一样反映着被拍摄物的存在。因此，摄影实际上是自然造物的补充，而不是替代。

当超现实主义流派①为了生出造型畸胎而求助于感光胶片时，他们已经隐约地悟出了上述道理。因为对超现实主义来说，美学目的离不开影像对我们头脑产生的机械效应。想象与现实两者之间合乎逻辑的区别趋于消失。任何形象都应被感觉为一件实物，任何实物都应被感觉为一个形象。所以摄影曾经是超现实主义流派在创作中优先采用的技术手段，因为摄影取得的影像具有自然的属性：一种真正的幻象。超现实主义绘画使用制造逼真效果的技巧，并且注重细节的精确，这就是摄影术的一种反证。

显而易见，摄影的出现是造型艺术史中最重要的事件。它解除了困扰，又实现了夙愿，使西方绘画最终摆脱了写实主义的纠缠，恢复了自己独特的美学。印象派的“写实主义”以科学作借托②，

---

①超现实主义是现代资产阶级的文艺思潮。第一次世界大战时，先在瑞士出现达达主义，继而在法国演变成超现实主义。它的哲学基础是主观唯心主义、直觉主义和弗洛伊德精神分析学说，认为“下意识的领域”、梦境、幻觉与本能是创作的源泉。——译注

②印象画派兴起于法国19世纪下半叶。该派反对当时学院派的保守思想和表现手法，采取在户外阳光下直接描绘景物、追求光色变化中表现对象的整体感和氛围的创作方法，主张根据太阳光谱所呈现的赤橙黄绿青蓝紫七种色光去反映自然界的瞬间印象，一反过去宗教神话等主题内容和相因成习的灰褐色调，使欧洲绘画出现发挥光色原理以加强表现力的新技法。——译注

与制造逼真效果的技法截然对立；况且，只有不再注重外形的摹仿时，色彩才能把外形湮没。后来，在塞尚[①]的作品中，坚实的形态重新进入构图，但是，它毕竟摆脱了制造幻象的透视法的几何学。由机械产生的影像与绘画相颉颃，终于超过了巴罗克的形似，达到了与被摄物等同的水平，迫使绘画本身也变成摄影的对象。

既然摄影术使我们能欣赏到直观上未必能惹人喜欢的原物的摹本，又不妨碍我们去欣赏不必以大自然为参照物的纯画作，从此，帕斯卡式的指责就毫无意义了。

此外，电影还是一种语言。

电影语言的演进[②]

[法] 安德烈·巴赞　著

崔君衍　译

1928 年，无声电影艺术已经达到它的鼎盛时期[③]。电影界的优秀人士目击这座完美的影像古城被拆除掉而深感绝望，这是可以理解的，虽然它没有多少道理。他们依据无声电影当时所遵循的美学道路，认为电影艺术已经完全适应于无声的“精巧的约束”，因

①保罗·塞尚（1839—1906 年）：法国印象派之后的代表人物。他认为绘画的目的是形、色、节奏和空间的探索，企图借助色彩的配合而不依赖明暗效果来表现形体。他认为印象派绘画一味表现光色变化未免浮面，因而脱离印象派，自辟新路，发展了对物体结构的研究，把形象分解为圆柱体、球状体、圆锥体。——译注

②本文由三篇文章综合而成。第一篇文章系为《威尼斯电影二十年》（1952 年）纪念专集而作；第二篇文章原题为《分镜头及其演进》，载于《新时代》杂志第 93 期（1955 年 7 月）；第三篇文章载于《电影手册》（1950 年第 1 期）。

③通常认为，有声电影诞生于 1928 年，其标志是美国影片《爵士歌王》的问世。——译注

此，声音带来的真实性似乎只能导致混乱。

现在，当声音的应用已经充分证明它并没有毁损电影艺术的“旧约全书”，而是使其更趋完善时，我们不妨探究一下电影声带的发明所引起的技术革命是否确实适应了一场美学革命。易言之，1928—1930 年期间是否确实是新的电影诞生的年代。

就分镜头[①]而言，综观电影历史，的确看不出人们想象中的无声电影与有声电影之间的截然区别。相反，我们可以发现 1925 年前后的某些导演同 1935 年前后，尤其是同 1940—1950 年期间的其他导演之间有相似之处。譬如，在埃立克・冯・斯特劳亨和让・雷诺阿或奥逊・威尔斯之间，卡尔・德莱叶和罗贝尔・布莱松之间作一番比较，就可看到这种相似之处。而这些或明或隐的相似性首先证明在 30 年代断层之上可以架起一座桥梁，证明无声电影中的某些价值在有声电影中仍然存在，但是尤其证明，关键问题不是无声电影和有声电影的对立，而是在无声电影与有声电影内不同风格流派的对立和对待电影表现手法根本不同的观念之间的对立。

我把从 1920—1940 年期间的电影分为两大对立的倾向：一派导演相信画面，另一派导演相信真实。毋庸讳言，由于篇幅所限，这种简单化的评论只有相对的意义。我把这种划分主要是当作研究问题的假设，而并非断言客观实际就是如此。

所谓“画面”，我是泛指被摄事物再现于银幕时一切新增添的东西。这种增添是复杂的，但基本上可以归纳为以下两类：一类是画面的造型，一类是蒙太奇的手段（而蒙太奇又不外乎是画面在时间中的组合）。

所谓造型，应当包括布景与化装的风格，在某种程度上也包括

①在巴赞的术语中，“分镜头”一词表示影片最终的结构形式。——译注

表演风格。自然，还应包括照明以及完成构图的取景。

至于蒙太奇，众所周知，它主要源于格里菲斯的几部杰作。安德烈·马尔罗在《电影心理学简论》一书中曾指出，蒙太奇标志着电影作为艺术的诞生；因为，它把电影与简单的活动照片真正地区分开来，使其终于成为一种语言。

蒙太奇的运用可以是“察觉不到”的。在第二次世界大战前的美国经典影片中，这种情况最常见。在这些影片中，镜头的分切无非是为了按照一场戏的实际逻辑或戏剧性逻辑来分解事件。正是它的逻辑性使这种分解显得不易察觉，观众的思想自然而然地接受了导演为他们提供的观点，因而导演的观点符合动作的发展或戏剧注意点的转移，因而是合情合理的。

但是这种“察觉不到”的、特点不明显的分镜头不能说明蒙太奇的各种表现手段。相反，这些表现手段明显地体现在一般称之为“平行蒙太奇”、“加速蒙太奇”和“杂耍蒙太奇”这三种手法上。格里菲斯创造了“平行蒙太奇”，他用两组镜头前后衔接表现出在空间上相距甚远的两个动作的同时性。阿贝尔·冈斯在影片《车轮》中没有用火车飞驰的真实画面，只是通过越来越短的一组镜头造成火车头加速的幻觉（因为车轮毕竟可以在原地旋转）。最后是爱森斯坦创造的“杂耍蒙太奇”，描述这一手法较为困难，但可以作大致的定性，即一幅画面通过与另一幅不必与同一事件有关的画面相衔接来增强涵义。譬如，在影片《总路线》中，公牛的镜头之后紧接入焰火的画面。这种极端形式的“杂耍蒙太奇”，即使它的创造者也很少采用；但是，从原则上说，我们可以把这种手法归入非常近似的、用得更广的省略、比喻或隐喻一类（例如在亨利·乔治—克卢佐导演的《巴黎警察局》中，那双扔到床边椅子上的袜子，或者还有溢出来的牛奶）。当然，这三种手

法的组合方式是千变万化的。

尽管组合方式千变万化，我们总可以抓住它们共同的特点作为蒙太奇的定义：仅从各画面的联系中创造出画面本身并未含有的意义。库里肖夫著名的试验就是在莫兹尤辛①的同一个微笑的镜头前面接上不同的镜头，他的微笑就随之改变了涵义。这个试验完全可以概括蒙太奇的特性。

库里肖夫的蒙太奇、爱森斯坦的蒙太奇或阿贝尔·冈斯的蒙太奇都不是展现事件：它们都是暗示事件。无疑，他们的蒙太奇构成元素至少有大部分是从他们力求描述的现实中取得的。但影片的最终涵义更多地取决于这些元素的组织安排，而不是取决于这些元素本身的客观内容。不论画面单独具有的真实内容是什么，叙述的内容主要从它们之间的关系中产生（莫兹尤辛的微笑加死亡的孩子等于怜悯），也就是说，它是一个抽象的结果，而任何一个具体元素都并未预先包含这些新意。同样可以想象，一些年轻姑娘加鲜花盛开的苹果树是表示希望。

这类组合不胜枚举。但是它们都有一个共同特点，即通过隐喻或联想来提示概念。于是，在真正的电影剧本，即最后成型的故事，与原始素材形态的镜头之间，插入了一个附加物，一个美学的"变压器"。涵义不在画面之中，而是犹如画面的投影，通过蒙太奇射入观众的意识。

我们先作一小结。

无论是画面的造型内容，还是各种蒙太奇手法，它们都是帮助电影用各种方法诠释再现的事件，并强加给观众。到无声电影的末期，可以认为，这一套方法已经十分完备。一方面是苏联电影把蒙

---

①莫兹尤辛（1889—1939年）：俄国、苏联电影演员。——译注

太奇的理论和实践推向极端，另一方面是德国学派极力使画面的造型（布景和照明）产生尽可能强烈的效果。当然，除了德国和苏联，其他一些国家的电影也不应忽略，不过，在法国、瑞典或美国，当时的电影语言对于它们需要表达的内容来说似乎还未感缺乏。

如果说电影艺术的本性完全在于通过造型和蒙太奇为特定现实增添涵义，那么，默片时期的艺术就是一门完美的艺术。声音充其量不过起从属和陪衬的作用：即与视觉形象构成对位。但是，这种可能做到的、在最好的情况下分量也不大的修饰效果，与声音同时补进的真实性相比，恐怕是无足轻重的。

在上一段论述中，我们是把蒙太奇和画面的表现主义当作电影艺术本质看待的。然而，正是这个被大家认可的概念，从无声电影起，就受到像埃立克·冯·斯特劳亨、茂瑙和弗拉哈迪这些导演们含蓄的否定。在他们的影片中，除了由于事实过多必须剪裁而让蒙太奇起到一种纯消极性的作用之外，蒙太奇实际上不起任何作用。摄影机不能同时拍下一切，但是至少对选定拍摄的事物要尽量表现得全面完整。在拍摄纳努克追捕海豹时[①]，弗拉哈迪认为最重要的是表现纳努克与海豹之间的关系，是伺机等待的实际时间。蒙太奇可以暗示这个时间，而弗拉哈迪仅限于为我们展示等待的情境；狩猎的全过程就是画面的内容，就是画面所表现的真正对象。所以，在影片中，这个段落只由一个单镜头构成。谁能因此而否认它远比一个“杂耍蒙太奇”更感人呢？

茂瑙对时间远不如对戏剧空间的真实性那样注重。无论在影片《吸血鬼诺斯费拉杜》还是在影片《日出》中，蒙太奇都不起决

---

①指美国电影导演弗拉哈迪 1920—1922 年在美洲北部拍摄的纪录性故事片《北方的纳努克》中一个重要段落。——译注

定性的作用。不过，有人会觉得他的画面造型使画面风格属于某种表现主义，其实，这是一种肤浅的看法。在茂瑙的作品中，镜头结构绝不是绘画式的，它没有对现实增添任何内容，也不歪曲现实，相反，它极力揭示现实的深层结构，呈现事先已经存在的、成为剧情组成因素的关系。譬如，在影片《禁忌》[①]中，一艘船从银幕左侧驶入画面，这与命运绝对吻合，茂瑙无须对完全在实景中拍摄的这部影片的严格的真实性添加假象。

但是，最坚决地反对画面表现主义和蒙太奇花招的人显然是斯特劳亨[②]。在他的作品里，现实显示它的意义就像嫌疑犯在警察局局长的一再审讯下吐露真情一样。他的导演原则简单明了：仔细观察世界，穷本溯源，以便最后揭示它的严酷和丑恶。人们甚至可以想象出一部斯特劳亨的影片：它只由一个要多长就有多长的镜头和要多大就有多大的特写镜头构成。

只选这三位导演加以介绍并不反映全貌。我们在其他导演的某些影片中肯定也能找到非表现主义的、不用蒙太奇的电影元素。甚至在格里菲斯的作品中也有这种情况。但是，上述实例也许已经足以说明，在默片兴盛时期就存在着和人们心目中的典型的电影艺术截然相反的一种电影艺术，证明有一种语言，它的语义和句法单位绝不是镜头；在那里，画面首先不是为了给现实增添什么内容，而是为了揭示现实真相。对于这一倾向来说，无声电影实际上是一种缺陷：现实中缺少了一个元素。所以说，《贪婪》和德莱叶的《圣女贞德的受难》已经是潜在的对白片[③]。如果我们不再把蒙太奇和

①《禁忌》是德国导演茂瑙于1928—1931年与弗拉哈迪合作拍摄的影片。——译注

②埃立克·冯·斯特劳亨（1885—1957年）：奥地利籍美国电影导演。他的代表作是1923年导演的著名现实主义影片《贪婪》。——译注

③无声片《贪婪》和《圣女贞德的受难》中有大量打成字幕的对白。——译注

画面的造型结构当作电影语言的真髓，那么，声音的出现就不再是把第七艺术的两个迥异的方面截然隔开的美学分界线。某类电影可能由于音带的出现而死亡，但是绝非整个电影。真正的分界不在这里，这条分界线连续不断地贯串着三十五年的电影语言史。

无声电影的美学统一性既然已经受到怀疑，并且被划分为本质上互相对立的两种倾向，那么，现在就让我们重新考察一下近二十年来的电影史吧。

从1930至1940年期间，在电影语言中仿佛形成了一种世界各国普遍使用的表现手法，这种表现手法主要起始于美国。好莱坞因五六种类型影片的成功而保持着自己的霸权，这些类型影片包括美国式的喜剧片（如1936年摄制的《史密斯先生到华盛顿》），滑稽笑料片（如《麦克斯一家》），音乐歌舞片（如弗莱德·亚斯坦和琴吉·罗杰丝主演的《齐格菲歌舞大王》），警探片和强盗片（如《疤脸大盗》、《我是越狱犯》、《告密者》），心理与风俗片（如《芳华虚度》、《吉萨蓓尔》），神怪或恐怖片（如《化身博士》、《隐身人》、《科学怪人》），西部片（如1939年摄制的《关山飞渡》）。当时，法国电影稳居世界第二位，它在大致可以称为阴暗的现实主义或诗意的现实主义倾向中，逐渐确立自己的优势。诗意现实主义的四名主将是：雅克·费德尔、让·雷诺阿、马赛尔·卡尔内和于利恩·杜维威埃。

本文目的不是罗列影坛佼佼者的名单，所以无须多费笔墨谈论苏联、英国、德国和意大利电影，因为这些国家这段时期的电影比起其后十年来还不那么重要。美、法两国生产的影片毕竟足以表明，第二次世界大战前的有声电影作为一门艺术已经明显地达到均衡和成熟的水平。

先谈谈内容：主要是一些构思十分精巧的类型影片，这类影片既能吸引世界各地的广大观众，也能吸引有文化素养的上流雅士，只要他们对电影不抱偏见。

再谈影片形式：摄影与剪辑风格清晰明快，符合主题要求，声音与画面配合完美。即使今天重看威廉·惠勒的《吉萨蓓尔》、约翰·福特的《关山飞渡》或马赛尔·卡尔内的《太阳升起》，人们仍会领略到一种艺术的享受，这种艺术已经达到完美匀称的水平，找到了理想的表达方式。而观众对戏剧性的和伦理道德的主题也很欣赏。当然，不是有了电影才出现了这些主题，但是，至少电影为这些主题增添了光彩，增添了艺术的感染力，而没有电影，恐怕是达不到这种效果的。总之，我们看到一种“经典的”艺术臻于完美形态的一切特征。

我以为，人们完全有理由断定，战后电影与1939年的电影相比较，一个明显的特点在于一些国家的民族电影的兴起，尤其是意大利电影灿烂夺目的光辉和摆脱了好莱坞影响的别具一格的英国电影的出现。我们由此可以得出结论：40到50年代期间真正重要的现象是电影中注入了新的血液，出现了未曾探索过的题材。简言之，这场真正的革命触及更多的是主题，而不是风格；是电影应当向人们叙述的内容，而不是向人们叙述的方式。“新现实主义”，首先不就是一种人道主义，其次才是一种导演的风格吗？而这种风格本身的基本特点不就是在展现现实时不显形迹吗？

况且，我们的意图也不是提倡什么形式先于内容的主张。“为艺术而艺术”对电影来说也是一种异端邪说，这种异端邪说对电影来说也许更严重！

不过，新的题材，要有新的形式！目的仍然是为了让人更好地理解影片力求表现的内容，而不是为了让人了解影片是如何叙述的。

所以，1938 或 1939 年，有声电影已经堪为经典，臻至完美。这一点在法国与美国尤为明显。一方面这是十多年来不断加工的或从无声电影继承下来的戏剧性影片类型日趋成熟所提供的基础，另一方面也是技术稳步发展的结果。30 年代电影声带与全色胶片均已问世。当然，制片厂的设备一直在改进，但是，这只是一些零星的改革，还没有哪一项改革能为导演艺术提供崭新的方法。况且，这种局面自 1940 年以来一直未变，也许，只是在摄影方面，胶片感光性能有了提高。全色胶片打破了画面浓淡色度的平衡，感光极度灵敏的乳胶引起画面设计的变化。由于摄影机可以采用很小的光圈在摄影棚内随意拍摄，因此，摄影师在必要时，可以消除后景的模糊，而过去这种缺陷一般是难以避免的。不过，在此之前使用景深①的例子还是可以找到不少的（譬如在让·雷诺阿的影片中）；只要技术高超，无论是外景还是在摄影棚中都可以拍摄下景深镜头。只要想做，就能做到。所以，从根本上说，关键不在于技术问题，因为技术问题确实已经在很大程度上解决了，关键还在于对风格的探索，这一点后面还要谈到。总之，全色胶片已经普及，录音方法为人们所熟悉，吊车成了在摄影棚中普遍使用的设备，从此我们可以说，1930 年以来电影艺术必不可少的技术条件已经完全具备了。

既然技术的决定性作用实际上已被排除，因此必须从另外的方面寻找电影语言演进的标志和原则：必须在主题的改变和因此引起的表现主题所必需的手法的变化中去寻找。1939 年，有声电影在这方面已经到了像地理学家称之为河流平衡线的状态，即是说，河水由于日积月累的冲蚀形成了一条理想的数学曲线。河流一旦达到它

---

①"景深"（profondeur du champs），即长焦距，是电影中画面由近而远都很清晰的镜头。巴赞极力提倡这种拍摄风格，认为是电影空间真实的技术体现。——译注

的平衡线就畅通无阻地从源头一直流到入海口，水势平稳，不再冲深河床。但是，如果发生地壳运动，冲积层猛然升高，改变水源高度，河水就会急流而下，渗入土地深层，破坏、冲刷、深掘河床。如果遇到石灰质地层，就往往会形成全新的凹陷，从高原上几乎难以觉察，但是，如果我们沿着水路观察，就可看到它的错综复杂的情况。

有声电影以来分镜头的演进

因此，到1938年，我们可以看到几乎到处都采用同样的分镜头形式。如果我们沿用惯用的术语，把建立在造型和蒙太奇技巧之上的无声片的典型形式称为“表现主义的”或“象征主义的”，那么，我们就可以把新的叙事方法称为“分解式的”和“戏剧性的”。我们暂从库里肖夫的实验中借用一例：一张餐桌和一个饥饿的穷人。可以设想，1936年时这场戏的分镜头将有如下形式：

第一景，全景，同时框入演员和餐桌；

第二景，摄影机推至演员的面部特写镜头，表现出惊喜与欲望的交集；

第三景，食物的一组特写镜头；

第四景，镜头转向人物，框入双脚，他正向摄影机慢慢走来；

第五景，稍拉镜头，成半身镜头，表现演员正抓起一只鸡翅膀。

尽管可以为这个分镜头想象出不同的组合方式，它们总会有下列共同点：

一、空间的真实性，在这个空间中，人物的位置总是确定的，甚至当特写镜头排除了布景时也是如此；

二、分镜头的意图与效果完全出于对戏剧性或心理方面的考虑。

换言之，在舞台上演出和从池座上看到的这场戏，意义大概是完全一样的，事件始终是客观地存在着。摄影角度的变化并没有增添任何内容。它们只是更有效地层示现实。这样做首先是使观众看得更清楚，其次是强调应该突出的内容。

诚然，电影导演与戏剧导演一样，在处理上有一定的回旋余地，以改变动作涵义。但这不过是一定的余地而已，它不会改变事件的逻辑发展形态。而在影片《圣彼得堡末日》①中，石狮子的蒙太奇就与此相反。由于把一系列石狮子的镜头巧妙地组接在一起，造成同一只雄狮站立起来的印象（人民的觉醒）。1932 年以后，这种巧妙的蒙太奇手法便是不可思议的了。1935 年，弗立兹·朗格在影片《狂怒》中，还在一组表现吵吵嚷嚷的女人的镜头之后，接入饲养场里母鸡咕咕叫的画面。这还是杂耍蒙太奇的余迹，当时就显得很不自然，现在看上去简直与影片其余部分格格不入。在马赛尔·卡尔内的《雾码头》或《太阳升起》中，尽管导演的艺术处理起着决定性作用，他的分切镜头仍然是以他所分解的现实为基准的，仍然只是帮助观众看清现实的一种方式。所以，我们看到像叠印那种明显可见的特技手法几乎完全绝迹，甚至面部效果过分强烈而使蒙太奇格外明显的特写镜头也几乎绝迹了，在美国，尤其如此。在典型的美国喜剧片中，导演尽可能地把人物拍到膝盖以上。这最适合观众自然的注意力，也就是合乎他们心理调节的自然平衡点。

实际上，蒙太奇的这种做法始源于无声电影。譬如，它在格里菲斯的影片《残花》中就起过一定作用。因为，在《党同伐异》中，格里菲斯已经引入了蒙太奇的这种综合概念，后来被苏联电影

①似《战舰波将金号》之误。——译注

推向极端，在无声电影末期，几乎到处都在采用，不过已经不是唯一手法了。况且，人们懂得，有声的画面不像视觉的画面那样容易随意处理，这就使蒙太奇向真实性方向发展，而愈来愈排除造型的表现主义和镜头之间的象征性关系。

因此，到1938年，实际上，所有的影片几乎都是按同样的原则进行分镜头。故事是由一系列的镜头来叙述的，镜头数目变化不大（大约在六百个左右）。这种分镜头采用的典型技巧是交叉镜头，比如两人对话时，按台词顺序，交替拍摄对话人。

正是这种最适合于1930—1939年间优秀影片的分镜头类型受到奥逊·威尔斯和威廉·惠勒的景深式分镜头法的挑战。

《公民凯恩》的盛名并非虚传。影片中整场整场的戏都是借助景深镜头一次拍摄下来的，而摄影机甚至一直不动。以前靠蒙太奇制造戏剧性效果，现在完全靠演员在选定不变的场景中的走位来取得。当然，正如特写镜头不是格里菲斯的发明一样，景深镜头也不是奥逊·威尔斯的“发明”，所有初期影片都已经利用过它，原因不必详述。

画面后景的模糊只是随蒙太奇而出现的。它不仅是因为采用近景而产生的一种技术局限，也是蒙太奇的合乎逻辑的结果和造型的等价物。比如，假设导演在一段戏中按照上面设想的那个分镜头方法拍摄一盘水果的特写，他自然要通过调节摄影机的光圈，在空间中孤立地表现水果。后景的晕化因而加强了蒙太奇的效果，它只在表面上属于摄影风格，实质上属于叙事风格。让·雷诺阿对这些问题有深刻体会，他在1938年，即拍完《衣冠禽兽》和《幻灭》之后，导演《游戏规则》之前，曾这样写道：“越是熟悉自己的工作，我就越倾向于采用与银幕相适应的景深镜头作场面调度；它的效果愈好，我就愈加摒弃把两个演员规规矩矩地放在摄影机前的做

法，那简直是在照相。”事实上，如果要找一位奥逊·威尔斯的先驱者，那并不是路易·卢米埃尔或齐卡①，而是让·雷诺阿。在雷诺阿的影片中，画面尽量采用景深结构，等于是部分地取消了蒙太奇，而用频繁的摇拍和演员的进入场景取代。这种拍法是以尊重戏剧空间的连续性，自然还有时间的延续性为前提的。

内行人会清楚地看到，在威尔斯导演的影片《安倍逊大族》中，镜头段落绝不是对同一场景中的被摄动作的消极记录；相反，拒绝分割事件，拒绝按时间分解戏剧场景，这是一种积极的做法，它比传统的分切镜头可能产生的效果要好得多。

只要把1910年用景深镜头拍摄的一张剧照和威尔斯或惠勒的影片中用同样方法拍出的剧照作一比较，就是只凭这两张与影片分开来的照片，我们就能看出它们两者迥然不同的功能。1910年的取景实际上就像透过舞台正面并不存在的第四堵墙去看戏。或者至少在拍外景时，是选取最优角度拍摄动作。而在第二幅剧照中，布景、灯光、拍摄方法与前者有明显的区别。导演和摄影师善于在银幕上安排戏剧格局，连每个细节都不遗漏。在影片《小狐狸》中可以找出一些虽然不算独特，但分外明显的实例说明这一点。在这部影片中场面调度安排得像施工图那样严谨缜密（而在威尔斯的影片中，复杂的巴罗克结构使分析工作更复杂）。物件摆放的位置与人物有关，使观众不可能忽略其中涵义。要是用蒙太奇来表现这个涵义，就要采用一系列连续镜头分别表示②。

换句话说，现代导演利用景深拍出的镜头段落并不排斥蒙太奇（不然，他可能还要重新开始初步探索），而是把蒙太奇融入他

①费尔南德·齐卡（1864—1947年）：法国电影先驱，电影导演。——译注

②我们在后面研究到威廉·惠勒的文章中将找到这种分析的确切论据。——译注

的造型手段中。威尔斯或惠勒的叙事方法和约翰·福特一样脉络分明。然而，他胜过后者的地方就在于从不拒绝使用从画面的时空统一中可以取得的特殊效果。事实上，故事是按片段来分叙，还是通过自然整体来表现，绝不会没有差异（至少在一部达到一定风格的作品中是这样）。否定蒙太奇的使用带给电影语言的决定性进步显然是荒谬的，但是，这些进步也是靠其他同样专门电影化的表现手法取得的。

所以，景深镜头不是像摄影师使用滤色镜那样的一种方式，或是某种照明的风格，而是场面调度手法上至关重要的一项收获：是电影语言发展史上具有辩证意义的一大进步。

而且，这不只是一个形式上的进步！运用得恰到好处的景深镜头不仅是更洗练、更简洁、更灵活地突现事件的一种方式；景深镜头不仅影响着电影语言的各种结构，同时，影响着观众和画面之间的思想联系，甚至因此而改变了“演出”这一概念的涵义。

本文仅分析这种思想联系所产生的美学后果，至于对它引起的心理活动形态的分析则超出了本文的范围，不过，我们可以大致指出下列几点：

第一，景深镜头使观众与画面的关系比他们与现实的关系更为贴近。因此，可以说，不论画面本身内容如何，画面的结构都更具真实性；

第二，所以，景深镜头要求观众更积极地思考，甚至要求他们积极地参与场面调度。倘若采用分解性蒙太奇，观众只需跟着导演走，他们的注意力随着导演的注意力而转移，导演替观众选择必看的内容，观众个人的选择余地微乎其微。画面的涵义部分地取决于导演的注意点和意图；

第三，从以上两个心理方面的论断中还能引出我们可以称之为

形而上的第三个论断。

蒙太奇由于它本身的性质所决定，在分析现实时，要求戏剧事件涵义单一。当然，还可采用别的分解现实的形式，不过那就是另一部影片了。总之，蒙太奇在本质上是与涵义模糊的表现相对立的。库里肖夫的实验正是以归谬的方式证明了这一点：每次都给面部的微笑一种确切的涵义，正是因为面部表情单独看上去涵义模糊，才使三种各不相同的解释得以成立。

反之，景深镜头把意义含糊的特点重新引入画面结构之中，虽则并非必然如此（惠勒影片的涵义就并不含糊），至少也是一种可能。因此，可以毫不夸张地说，影片《公民凯恩》只是按照景深镜头进行构思的。意向的含糊性、解释的不明确性首先已经包含在画面本身的构图中。

威尔斯并没有摒弃蒙太奇的表现主义方法，但是，正由于在用景深表现的“镜头段落”之中穿插运用了它们，蒙太奇的手法才获得了新涵义。蒙太奇曾经是电影的基本要素，是电影剧本的经纬。在影片《公民凯恩》中一连串叠印画面是与一次拍下来的场面的连续性相对立的，它是另一种特意采用的抽象的叙述方式。“加速蒙太奇”在时间空间上耍花招，威尔斯的蒙太奇却不想哄骗我们。相反，它是用来通过对比手法表现时间的浓缩，就好比是法语中未完成时态或英语中的反复动词一样[1]。由此看来，有声电影十多年来已经弃置不用的叠印，如同“加速蒙太奇”、“杂耍蒙太奇”一样，可以在一部无蒙太奇的电影片中与真实的时间相对比，加以利用。

我们用了一些篇幅谈论奥逊·威尔斯的影片，那是因为这部影片的问世（1941 年）恰好标志着一个新时期的开始，也因为这部影

[1] 指在影片《公民凯恩》中，威尔斯用连续叠印的一组镜头表现主人公的经历。——译注

片打破了常规，因而成为最令人瞩目、意义最重大的一部作品。

不过，《公民凯恩》毕竟是产生在一个整体的运动之中，出现于电影基础像地层移动那样发生大变动的时期，而这一大变动几乎到处以各种方式证实电影语言的这种革新。

我可以以意大利电影为例，通过不同的途径证实这种情况。在罗伯托·罗西里尼的影片《游击队》和《德意志零年》中，在维多里奥·德·西卡的影片《偷自行车的人》中，意大利新现实主义与电影写实主义的以往形式是对立的，这表现为前者摒弃了任何表现主义手法，尤其表现为完全不用蒙太奇效果。尽管他们的影片风格迥异，新现实主义也像威尔斯一样，力求把现实的含糊性重现于影片中。譬如，在影片《德意志零年》中，罗西里尼在处理那个孩子的面部表情时所关心的事与库里肖夫处理莫兹尤辛的面部特写时所关心的事截然不同。罗西里尼要的是面部表情的神秘莫测。

新现实主义的演进似乎不像在美国那样首先表现为分镜头技巧的某些革新，但是这不应引起误解。因为可以用不同手段达到同一目的。罗西里尼和德·西卡的手法不十分引人注目，但是它们也旨在消除蒙太奇，让存在于现实中的真实的连续性转现于银幕之上。柴伐梯尼一心想拍下一个什么事也没有发生的人的九十分钟的生活！就连新现实主义中最严格的“唯美派”鲁奇诺·维斯康蒂也像威尔斯一样，通过影片《大地在波动》十分清楚地显示出自己的艺术创作的基本意图。这部影片差不多全部由镜头段落组成，景深镜头和连续的摇拍体现出维斯康蒂把握事件的整体性的意图。

我们不可能逐一考察1940年以来与电影语言演进有关的所有作品。现在应当对以上的思考做一下综合。我们认为，从1940至1950的最近十年，电影在表现手段方面取得了决定性的进步。我们在论述1930年以后的电影时，似乎有意忽略默片时期主要以埃立

克·冯·斯特劳亨、茂瑙、弗拉哈迪和德莱叶为代表的倾向。这并不是说，这种倾向随着有声电影的出现而消失了。恰恰相反，我们认为，这一倾向是所谓无声电影的最丰富的源泉。唯有这种倾向才把声音的真实性当作电影艺术的一种自然的发展，因为这种倾向的美学的本性与蒙太奇无关。但是，1930—1940 年期间的有声电影确实没怎么受这种倾向的影响，只有当时已经驰名影坛、具有远见卓识的让·雷诺阿是例外，他一直独自探索导演手法，极力在蒙太奇技巧之外去寻找一种电影叙事方式的秘诀，直到拍出影片《游戏规则》；这种叙事方式能够表现一切，而不分割世界；能够揭示人与物的隐蔽涵义，而不破坏自然的统一。

这并不是因此而贬低 1930—1940 年期间的电影，何况一些杰作是根本无法贬低的。我们不过是侧重说明以 40 年代的重大转折为标志的辩证性进步。

的确，有声电影为电影语言的某些美学原则敲了丧钟，但是，这只限于使电影最明显地背离其现实主义使命的美学原则。至于蒙太奇，有声电影保留了它的基本特点，即不连续性的描写和对事件进行戏剧性的分解。为了尽量造成客观再现的幻象，有声电影摒弃了隐喻和象征。蒙太奇的表现主义几乎完全消失了，但是，1937 年左右盛行的分镜头方法只具有相对的真实，这种方法隐含着一种天生的局限性，当这种局限性完全适应被表现的主题时，我们是觉察不出它的。例如，美国喜剧就是这样，在并不注重时间的真实性的分镜头类型中，这种喜剧达到了完美的境界。美国喜剧像滑稽歌舞剧和文字游戏一样，基本上是严守逻辑的，它的道德的和社会的内容完全是程式化的，因此采用严格的直线性的描述、借用经典的分镜头方法的节奏表现手段对美国喜剧片是完全合适的。

毫无疑问，近十年来，电影又有意或无意地特别同 1930—1940

年期间湮没不彰的斯特劳亨和茂瑙所代表的倾向重新会合。但是它不仅仅是这一倾向的延续，而是从中探索现实主义叙事方式再生的奥秘；这种新的叙事方式能够完整表现事物存在的实际时间、事件发展过程，而经典的分镜头方法则有意用想象的和抽象化的时间代替实际的时间。但是，这种叙事绝不意味着将蒙太奇的成果一笔勾销，而是赋予这些成果以一种相对性，一种新意。只有增加画面的真实性成分，抽象化手法的补充才有依据。一个导演的全部表现手法（譬如希区柯克这样的导演）包括未经加工的素材直到叠印和大特写。但是希区柯克的特写又不同于西席·地密尔在影片《欺骗》（1915 年）中的特写。特写仅仅是各种风格中的一种表现形态。换言之，在无声电影时代，蒙太奇提示了导演想要说的话。到 1938 年，分镜头的方法描述了导演所要说的话。而今天，我们可以说，导演能够直接用电影写作。因此，银幕形象——它的造型结构和在时间中的组合——具有更丰富的手段反映现实，内在地修饰现实，因为它是以更大的真实性为依据的。电影艺术家现在不仅是画家和戏剧作家的对手，而且还可以与小说家相提并论。



第十章
齐格弗里德·克拉考尔

齐格弗里德·克拉考尔（1889—1966 年）是长期侨居美国的德国电影理论家、社会学家和历史学家。他早年就读于柏林大学和慕尼黑大学，获柏林大学哲学博士学位，自 20 年代起从事报刊的电影评论工作，并写小说、写剧本以及出版了两本社会学著作——《社会学作为学科》和《雇员们》(一本研究德国中产阶级的专著)。

1933 年，为逃避纳粹迫害，克拉考尔流寓法国。在巴黎，他撰写了《歌神在巴黎》(1937 年)，那是一部研究音乐与社会的专著。他通过法国轻歌剧作曲家雅克·奥芬巴赫的生平与创作，分析了这位第二帝国时期走红的轻歌剧音乐家的创作命运如何同拿破仑第三的专制以及法国金融资本的统治密不可分，从而推论：一切艺术样式都同一定的社会条件有依附关系。这部著作可以被认为克拉考尔侨居美国后撰写的第一部电影理论名著《从卡里加里博士到希特勒》的先导。

齐格弗里德·克拉考尔只写过两部电影专著。但是它们的重要性足以使克拉考尔在电影理论史上占有不可磨灭的地位。

《从卡里加里博士到希特勒》是一部见解独到的电影社会学著作。克拉考尔借助精神分析法和马克思主义阶级分析法，精细地分析了希特勒上台前的德国民族电影。在梳理了决定德国电影诞生和发展的种种因素之后，他明确指出电影比其他艺术更能反映一个民族的精神，因为：一、电影不是个人产品；二、电影必须适应观众的愿望。克拉考尔认为，德国电影发展的几个阶段，其实始终只围绕着一个不变的轴心：民族心态。第一次世界大战后出现的表现主义，取代了大战前的现实主义，它标志人民对悲惨现实的逃避和对失落感的掩饰，而20年代末现实主义的再度兴起则标志了上述逃避的终结。这种转变实际上反映了那一段历史时期德国特殊的民族心态的起伏，从而，克拉考尔用电影的风格和内容的变化，证明希特勒的上台是某种民族心态导致的结果。电影艺术只是在这种民族心态的起伏中随波逐流。他的这一观点受到第二次世界大战前在德国参加了表现主义电影运动和现实主义电影运动的一些电影艺术家（如弗里兹·朗格）的激烈攻击。然而，从某种意义上说，克拉考尔在这方面可以说为后来的结构主义的意识形态学说开了先河。

在写作《电影的本性——物质现实的复原》时，克拉考尔已不再是流亡美国后靠什么基金会的奖金才得以写作的纽约现代艺术博物馆的外籍雇员了，那时他已是美国著名的哥伦比亚大学实用社会学研究所的高级研究员。在被爱因汉姆等美国（那时爱因汉姆已入美国国籍）学者们誉为有史以来最重要的一部电影美学专著的《电影的本性》中，克拉考尔力求界定电影的特殊性。他的出发点是：电影与一切艺术不同，它是展示原初素材——即现实本身——的唯一的艺术。因此，电影工作者的目的，是揭示现实，而不是提供自己的内心现象。固然，客观性是不可能的，但是，艺术家在组织自己的印象时，必须选择那些能再现现实和揭示现象的东西；不应利

用现实，只应探索现实。在这里，他对比了卢米埃尔和梅里爱，他赞扬前者，贬斥后者。在他看来，像梅里爱那样利用电影制造幻象，是对电影这种表现手段的深刻本性的背叛。因此，他认为，电影应该是非戏剧化的、非预构的；就像生活流程那样，电影中的运动也不应止息；电影比之于其他艺术，更能捕捉生活的一切现象。克拉考尔的论述几乎涉及电影的每一个领域（历史和虚构、演员、对白、音响、音乐、观众等）和每一种影片类型（实验片、纪录片、情节片等）。他批评一些影片（历史片、制造梦幻的故事片），说它们不成其为电影；同时表扬另一些影片（例如布努艾尔的《被遗忘的人们》，雷伊的《道路之歌》，意大利新现实主义影片《温别尔托·D》和斯特劳亨的《贪婪》等），他称这些影片体现了电影的深刻的本性，因为，它们引导观众认识到世界的具体品格。他又以许多实例证明：人在自己所生活的世界上，已经被大大地异化了，抽象思维的习惯使我们忽略了许多物质现实的现象，只有电影才能使我们重新发现我们一向视而不见的东西。所以，电影的本性是物质现实的复原。

显然，克拉考尔的这两部电影理论著作，不仅没有显然的联系，甚至还不乏自相矛盾之处。例如，在《从卡里加里博士到希特勒》中，他责备德国导演在第二次世界大战前因受某种民族心态所左右而几乎全部失职，这意味着一种“介入现实”的主张，但是，在《电影的本性》中，他又鼓吹捕捉歧义的现实的原初形态。虽然克拉考尔显然想建构一个理论体系，但如果在以上两种论述中缺少一个相通的桥梁，那么不仅无法建构一个体系，甚至进行一种综合都是有困难的。然而，克拉考尔在《电影的本性》中的思考，反映了两次大战之间西方不少知识分子理论思辨的特征，有人称之为理想唯物主义，也有人称之为古典人道主义。总之，克拉考尔可以算

作那个时代的最后一位代表。在他之后，电影理论研究开始朝电影文化学的方向转变了。

（李恒基）

电影，人民深层倾向的反映①

[德] 齐格弗里德·克拉考尔　著
李恒基　译

一个国家的电影总比其他艺术表现手段更直接地反映那个国家的精神面貌。原因有二：

首先，影片从来不是个人产品。俄罗斯导演普多夫金早已阐明电影生产的集体性质，并把它等同于工业生产。“技术指导倘若手下没有工长和工人便会一事无成。但是，工长和工人倘若只顾机械地单干，那么他们的努力即使合在一起，也不会起多大作用。只有像作业班那样协同工作，每一项任务，甚至最微不足道的任务，才能被整个工程纳入总体任务，在整个工程中占一席之地。”②德国的几位主要导演，不仅赞同这一观点，而且付诸实践。我曾在法国茹安维尔摄影棚观看派伯斯特③拍电影。我注意到：凡有关布景和照明等问题，他一概不加讨论地采纳技师们的意见。他对我说：他认为那些意见具有根本的价值。由于电影生产中每一环节都与其他环节有关、都与其他环节所追求的目标一致，所以摄制组的工作力求排除一切独断的技术决策、一切独行其是的行为，以利于共同的目标。

---

①本文译自《从卡里加里博士到希特勒》一书的“引言”。——译注

②引自普多夫金《电影技术》一书英译本，伦敦 1933 年版，第 136 页。

③派伯斯特（1855—1967 年）：德国表现主义电影导演。——编者注

其次，影片是面向大众的，要让大众喜欢。可以设想，影片（或者至少影片的主题）应该具有一定的群众性，以适应广大观众的漫散的需求。有人曾注意到：有些好莱坞影片并没有迎合群众的某一确切的需求，但它们很上座。根据这种说法，好莱坞生产的影片绝大多数是愚弄那些缺乏主见、轻信广告的观众的，让他们误入歧途。不过，过分夸大好莱坞及其娱乐机器对现实的歪曲，也不见得合适。一切旨在操纵群众的手段都有赖于其使用的工具的内质，甚至纯粹为宣传目的而拍摄的纳粹战争片，也反映出无法臆造的某些民族特征，更何况出自一个自由生产的社会的影片呢。好莱坞不能无视观众的自发的决定。一部影片倘若普遍不受欢迎，这种不满便由票房收入的下降表现出来。同利润观念密不可分的电影工业就不得不尽量使自己的产品符合某种精神气氛。无疑，美国观众接受好莱坞塞给他们的东西，但，从长远观点看，决定好莱坞生产性质的，是观众的愿望。

电影并不既反映明确的信仰又反映某些心理素质，后者是埋在集体意识深层的；是潜在的，多少属于反省意识范畴。当然，通俗刊物，通俗广播节目，畅销书，广告，流行的口头禅以及诸如此类的现象既是一个民族的文化积淀层，也为我们提供可贵的资料，使我们认识自己的主要心态以及从潜意识中流露出来的倾向。但是，银幕超越了这些表现力的源泉。

电影通过摄影机的运作，通过剪接等多种特殊手段，有可能、也有责任探索整个可见的世界，这就导致被欧文·潘诺夫斯基在一次值得载入史册的演讲中称为“空间活跃化”的结果：“从审美心理而言，观众始终处于运动之中，他的眼睛与摄影机镜头认同，随着摄影机不断地改变距离和方向，观众在电影院的座位虽然也是固定的，但只是肉体上的固定；呈现在他眼前的空间因而也动起来，

不仅空间幅度在变化，空间本身也在移动旋转，消融，或重构。”①

故事片和纪录片在征服空间的同时，巧妙地抓住了影片所反射的那个世界的方方面面：广阔的群众场面，人体或静物稍纵即逝的线条，一系列被遗忘的细节。说到这里，银幕显然特别偏爱那些被遗忘或通常为人们所忽略的一切。“特写”是最早出现的电影技法，甚至在电影诞生之初就有了，而且至今仍继续证明它对电影发展史的重要性。埃立克·冯·斯特劳亨在一次答采访者问的时候，说过：“我一拍电影，就夜以继日、废寝忘食，力求每个细节都完美无缺，甚至面部表情的细微变化，我都要设法表现得一览无遗。”②电影似乎以此来履行自诞生之初就负有的职责：即兴捕捉最琐细的细节。

内在的生命，通过不同的元素或元素的组合，特别是通过几乎不被察觉的表面现象，得到外现，这就是画面构思的精髓。电影通过可见世界（日常情景或虚构世界），让我们感受到隐藏在思想中的动机。霍拉斯·M·凯林曾强调过无声影片中“特写”的揭示功能：“细小的动作，例如手指的机械活动，手部肌肉的牵动，手帕落下，一件无关紧要的东西被心不在焉地拨弄，一只脚被绊了一下，失掉平衡，握住什么器具的把柄，等等，都变成了人类关系的一种秘密动力的可见的象形文字……”③所以，影片之所以有表现力，皆因为这样的“象形文字”给故事的实证更增添实证。至于这种“人类关系的秘密动力”，既可在故事中感到，又能在影片的视觉语言中感到，它多少表现了影片生产国的精神特征。

最忠实于观众期待的影片总是最上座的影片，这是天经地义

---

①引自潘诺夫斯基《活动画面的风格和媒介》，巴黎 1937 年版，第 124—125 页。

②引自 1941 年 6 月 22 日《纽约时报》，斯特劳亨答刘易士·埃洛德问。

③引自霍拉斯·M·凯林，《艺术和自由》，纽约 1942 年版，第 2 卷，第 809 页。

的。但是，一部上座的影片，也有可能只满足许多需求中的一种需求，因此，仅以上座与否判定影片性质尚不确切。芭芭拉·德明在一篇论述国会图书馆如何选择典藏影片的文章中，恰恰探讨了这个问题："如果确实存在这样一种可能，知道哪些影片最具群众性，那么人们多半会发现，仅以上座与否作为保存影片的标准，结果保存下来的只是一种梦，甚至总是同一个梦……别的梦就会遗漏，因为，它们没有机会在最受观众赏识的影片中出现，而只出现在许多不怎么上座、不怎么受欢迎的影片中。"①重要的不是一部影片的票房收入统计数，而是画面主题和叙事主题的群众性。这些主题在千变万化中使影片成为内在的驱动力的可见的投影。它们一旦既在受欢迎的作品又在被忽略的作品中，既在高级片又在巨片中得到表演，它们的信服力显然就更具征兆性……

我们所说的一个国家的精神，并不是指一种确切的民族气质，而只是确认某国在某一历史时期的集体心态和集体倾向。例如，在第一次世界大战后的德国普遍存在什么忧虑和什么希望，这就是值得一提的典型问题，因为范围是限定的，而且分析那个一定时期的影片，可以得到满意的回答。换句话说，并不是要制作一张民族气质示意图，这显然超出历史范畴，而只是探讨某个民族在其发展史的某一特定时期的心理动机。世界各大国不乏政治史、社会史、经济史或文化史的论著。我这里还想增加一种史：心理史。

不用说，一个电影主题总可能只述及某一国家的一部分，但是，我们不必过于谨小慎微，以致看不到普遍倾向的存在；这应该是无可争议的，因为共同传统和社会各阶层的互相渗透，在社会集

①引自芭芭拉·德明，《国会图书馆影片收藏计划：一种方法的陈述》，载《国会图书馆季刊》1944年11月，第20页。

体生活的内部，产生统一化的影响。希特勒上台前，德国社会各阶层都浸透了资产阶级情调，它一方面同左派的政治追求争夺市场，另一方面又填补了贵族阶级留下的空白。所以，才有德国电影的热潮：它是一种在资产阶级意识中扎根的电影。男演员汉斯·阿尔贝斯在银幕上扮演了各种角色，无不充分体现资产阶级的痴心妄想。他的成就叩动了工人观众们的心扉。在影片《穿制服的姑娘们》中，我们看到他的照片已成为贵族妇女们的名副其实的崇拜物。

科学的传统却要求民族性格是动机链的“果”，而不是它的“因”；是地理、历史条件或社会经济条件衍生出的“果”。另一方面，由于我们都是人类，同样的外部因素在任何地域都预示同样的心理反应。1924—1929 年间流行于德国的精神委靡症并非德意志的固有病症。也许不难证明，类似的状况在别国也可能产生（或曾产生过）同样的现象①。这种对外部事实的精神屈从，同持有这种态度的傲慢情绪并不矛盾。因为结果在任何时候都能转化为自发的原因。尽管心理倾向具有后来的性质，但它往往只遵循自己的规则，不大随外在事件的变化而变化，不大去适应历史演化的基本机制。没有哪个国家在其历史进程中不产生某些比起因更长久的心理倾向，并以其自身运动，造成一系列改头换面的转化。所以不能把这些心理倾向仅仅说成与哪个历史时期的哪些外部事件有关；恰恰相反，正是这些心理倾向决定了对那些事件的反应。我们都属于人类，不同的只是从属方式。这些集体的心理倾向在政治革命时期尤其显示出它增长的力量。政体衰颓带来心理系统的离析，不可避免的是，某些

①诚然，这种相似纯属表面。外部现象在任何地方从来不会完全一样，它们的心理后果在由不同倾向组成的网络中表现出来，正是那些不同的倾向给相应的心理后果增添别具一格的色彩。

传统的精神特征也因此摆脱约束，而助长随之而来的混乱；这些特征或因受到挑战、或因相反（得到自由表现的机会）而暴露出来。

我们发现我们对第一次世界大战后至希特勒最终得逞的这一时期的德国历史，有许多方面还缺少认识，这时，我们才意识到忘记了历史学家们持有的心理动机……然而，那些历史事件，无论规模大小，其发生时的背景和意识形态，倒是被他们详细地探讨过。众所周知，1918 年 11 月的德国“革命”，并没有促使德国发生革命化的变迁；当然万能的社会民主党除了摧毁革命不遗余力外，并没有留下证明它万能的证据，只证明了它在清除旧军队、旧官僚和有产阶级方面的无能；上述传统势力继续统治着 1919 年后昙花一现的魏玛共和国。人们也知道，第一次世界大战战败的种种政治恶果，德国的工业和金融巨头们为了掀起失控的通货膨胀和促使老的有产阶级贫困化，使用了什么样的诡计，让年轻的共和国经受何等艰巨的考验。人们最终还知道，在实行了陶维斯五年计划之后（那是个皆大欢喜的时期，外国资本趁机从一些大规模的建设项目中获得巨额利润），世界性的经济危机终于结束了稳定的假象，把资产阶级社会和民主政治所剩无几的一切统统摧毁，普遍的失业使绝望情绪达到无以复加的程度。纳粹精神是在这样一个始终未能形成真正结构的“体制”的废墟上繁荣起来的。

但是所有这一切经济的、社会的和政治的因素，都不足以说明纳粹主义为什么能如此打动德国人的心，也不足以说明反对派为什么会沉溺于麻木状态。有意思的是，一贯较有主见的德国人居然直到灾星临头都不想认真对待希特勒，甚至在他上台之后，都认为他那种新制度不过是没有前途的冒险。凡此种种至少有这样的价值：让我们认识到在国内形势中有种无法解释的东西，有种仅凭可见事

实尚不足以产生的现象。

只有魏玛共和国的观察家们才顺便注意到：社会民主党的内在的弱点，共产党人不合时宜的行动和德国群众不合逻辑的反应，都是由一些心理机制所致[①]。弗朗兹·纽曼在解释共产党人失败的原因时，不得不提到“他们未能准确估量社会心理因素在德国劳动者之中所产生的影响……”在总结了帝国政治弱点之后，他得到如下光辉的认识：“民主势力只有当体现它的价值观念的体制稳固地扎根于社会，才可能得到保全……”[②]这一命题后来在艾里什·弗洛姆述及德国劳动者的心理倾向如何使他们的政治信念中立化，从而加速社会主义和工团主义政党的崩溃时，得到进一步的论证[③]。

同样，资产阶级广大阶层的行为也像是由失控的贪心唆使的。我在一篇发表于 1930 年的文章中已经提请人们注意：德国小公务员群众那时叫嚷着要组成一个“白领阶级”，而事实上他们的经济地位和社会地位与普通劳动者无甚差别，甚至低于普通劳动者。这样一个小市民阶级其实无力期望取得真正的资产阶级的牢靠地位，但他们在体制方面却并不重视更符合他们处境的学说和理想，坚持那种事实上没有任何东西能作后盾的态度。因此，他们成了无根之木：他们顽固地要生活在虚无之中，空虚，再加上他们的心理偏执。至于真正的小资产阶级，行为就更令人惊讶了。小店主、小商人、手工艺者，都有一股怨气，不肯安于自己的处境。他们明明可以从民主联盟中得到好处，却偏要像小公务员们一样，甘心听信纳

---

①在马克斯·霍克海默的论文集中可以找到出色的分析。详见其《权威与家庭的研究》，巴黎 1936 年版，第 3—76 页。

②引自弗朗兹·纽曼，《庞然大物：纳粹主义的结构与实践》，多伦多 1942 年版，第 18—19 页及 25 页。

③参见艾里什·弗洛姆，《逃避自由》，纽约 1941 年版，第 281 页。

粹的许诺。他们拱手给纳粹让路倒不是出于对形势的务实的估计，而是出于情感上的固恋。

因此，在经济蜕变、社会需求和政治阴谋的可见的历史的后面，隐藏着一个更隐蔽的历史，德国人民的深层倾向的历史。通过电影揭示这些倾向，就能帮助我们理解希特勒的上台及其影响。

《电影的本性》自序

（节选）

[德] 齐格弗里德·克拉考尔　著

邵牧君　译

……

至于我对电影的看法，我当然不想在这里先作一番概述。不过我觉得我至少应当在这里指出其中某些主要的特点，好让读者对下面将要读到的东西有一个大致的概念。我这本书跟这方面绝大多数其他著作不同的地方，在于它是一种实体的美学，而不是一种形式的美学。它关心的是内容。它的立论基础是：电影按其本质来说是照相的一次外延，因而也跟照相手段一样，跟我们的周围世界有一种显而易见的亲近性。当影片记录和揭示物质现实时，它才成为名副其实的影片。因为这种现实包括许多瞬息即逝的现象，要不是电影摄影机具有高强的捕捉能力，我们是很难觉察到它们的。由于每种艺术手段都自有其特别擅长的表现对象，所以电影可想而知是热衷于描绘易于消逝的具体生活——倏忽犹如朝露的生活现象、街上的人群、不自觉的手势和其他飘忽无常的印象，是电影的真正食粮。卢米埃尔的同时代人称赞他的影片（有史以来的第一批影片）表现了“风吹树叶，自成波浪”，这是意味深长的。

因此，我认为，一部影片是否发挥了电影手段的可能性，应以它深入我们眼前世界的程度作为衡量的标准。这个论断——我这本书的前提和轴心——引起了许多问题。例如，如果影片要再现过去的事件或表现幻想，它又如何能仍然保持电影的特质？声带又起什么作用呢？如果影片的任务是表现我们周围可见的环境，有很多东西显然要依靠声音（话语、噪音和音乐）和画面的结合来完成。第三个问题涉及叙事体裁的特征：是否一切类型的故事都无分轩轾地适合于银幕处理呢？还是有某些类型的故事要比其余者更符合电影手段的精神呢？在回答诸如此类的问题时，我将逐步阐明我关于电影的照相本性这一论断的涵义。

赞成某一思想是一回事，而要了解（更不要说承认）它的全部涵义则是另一回事。即令读者大体上能同意电影的注意重心是我们自己的和周围的生活的物质方面，他未必就愿意承认电影专注于外部事物后的某些结果。请以故事类型的问题为例：大多数人认为凡是可以搬上舞台或写成小说的东西当然也都能通过电影表达出来。纯粹从形式的角度来看电影的话，这种期望是相当合理的。因而普遍的意见认为悲剧不仅像任何其他样式一样适合于电影，并且还是电影所追求的最崇高的、足以把电影提高为一种艺术手段的目标之一。

因是之故，具有文化修养的电影观众总喜欢把（譬如说）奥逊·威尔斯的《奥赛罗》或雷纳托·卡斯代拉尼的《罗密欧与朱丽叶》置于粗浅的希区柯克式的惊险片之上。这两部改编影片在把莎士比亚的悲剧翻译为电影语言这方面无疑是有所创新的尝试。但是这些影片是否做到让人们看见并抓住唯有电影才最适合于去表达的那些东西呢？肯定没有。观众在赞赏它们的同时，不能不感到它们所叙述的故事并不是从它们所描绘的物质生活中生长出来的，而是

从外部附加到它那可能与之相契合的结构中去的。即便是在这些技巧完美的作品中，悲剧性的东西也只是一种附加物，而不是一个主要的元素。

我认为，电影和悲剧是互不相容的。这个提法是从我的基本立论中直接引申出来的，而它在一个形式美学的研究家心目中则是荒唐透顶的。如果电影是一个照相的手段，它必须以广阔的外在世界为重心——这个无边无际的世界和悲剧所规定的有限的、整齐有序的世界几乎无共同之处。在悲剧的世界里，命运排斥了偶然性，人与人之间的相互影响构成注意的全部中心；但电影的世界则是一系列偶然的事件，既牵涉到人，也牵涉到无生命的物体。这种形象之流不可能引起悲；悲完全是一种在摄影机面前的现实中找不到对应物的精神经验……

这里我还想指出，我强调电影的照相本性的全部用意，也在于借此说明艺术的问题。你一旦承认，电影保有照相的主要特征，你就将发现，所谓“电影是一种跟其他传统艺术并无二致的艺术”这一得到普遍承认的信念或主张，其实是不可能成立的。艺术作品消化它们所应用的素材，而作为摄影机的工作结果的影片则只能展现它们的素材。电影摄影机摄录可见的现象是出于自身的目的，否则（不管导演的目的何等明确），它就不成其为摄影机了。它表现出“风吹树叶，自成波浪”，这就完成了它的目的。如果电影是一门艺术，那么它便是一门不同于寻常的艺术。它跟照相一样，是唯一能保持其素材的完整性的艺术。因此，这种艺术在电影中的体现乃是它的创造者善于体察自然的结果。电影艺术家就好比是一个想象力很丰富的读者，或一个好奇心重、不克自制的探险者。

总而言之，电影所攫取的是事物的表层。一部影片愈少直接接触内心生活、意识形态和心灵问题，它就愈富于电影性。这说明了

为什么许多有高度文化修养的人士都轻视电影。他们生怕电影对外在事物的固执偏爱会诱使我们在充满了瞬息即逝的外部现象的花花世界面前，忘却了我们最崇高的精神要求。瓦雷里[①]说，电影使观众避开对人生真谛的思考。

这句听来仿佛颇有道理的判词我认为是反历史的和肤浅的，因为它未能正确判断我们时代的生活条件。我们的生活条件也许是这样的：如果我们对生活中仿佛是非本质的东西没有深刻的体会，便难以把握那些不易捉摸的本质的东西？今天的途径也许是从物质和经由物质导向精神？电影也许能帮助我们自“下”而“上”？的确，我的看法是：电影——我们的同龄者——跟诞生它的那个时代有一种明确的联系；它迎合了我们内心最深藏的需要，这正是因为它可以说是破天荒第一次为我们揭示了外在的现实，从而深化了我们跟“作为我们栖息所的这块大地”（迦勃里尔·马赛尔语）的关系。

……

①保罗·瓦雷里（1871—1945年）：法国诗人、作家。——译注

第十一章
让·米特里

让·米特里（1907—1988年）是当代最重要的电影史学家，但首先是一位出色的电影理论家。

让·米特里对世界电影的贡献主要来自他的百科全书式的理论巨著《电影美学与心理学》。

这部两卷集的著作集中体现了米特里的电影美学思想，也使他获得“电影的黑格尔”的尊称。米特里的渊博的人文科学知识、探索性的电影创作实践经验和对电影史的研究成果倾注在他的著作中，使《电影美学与心理学》成为“难以逾越的经典”（麦茨语）。

米特里的著作具有一个突出特点，就是充满辩证精神。在讨论现实与艺术的关系时，他既无爱森斯坦对蒙太奇的过分迷恋，也无巴赞对空间时间真实的偏激立场。他对电影和语言、词汇和影像、结构和节奏、蒙太奇和长镜头、空间连续性和断续性、感性和理性、真实与艺术、现实主义与形式主义等一系列问题的表述都贯穿着辩证性。

米特里的电影观念不是偏执的，而是所谓的蒙太奇派和所谓的

长镜头派的中和。他从自己的基本电影观念出发，确定了电影美学理论认识的三个层次：影像、符号和艺术。他认为，影像是一个物象，是一个现实的片段，是第一层次的东西；然后，影像按照特定的规则结构为画面，具有符号的意义，使电影成为语言；最后，通过导演的想象力的创造，这种语言可以成为艺术，电影的诗意是米特里美学体系的最高层次。

米特里对电影影像的本性的形象说明就是：活动影像既是具有构形作用的景框，又是向世界敞开的窗户，这就克服了蒙太奇派和长镜头派的使两者彼此排斥的观念，强调了对立双项的力和辩证关系。

为了给电影美学寻找科学的依据，米特里求助于格式塔心理学。从感知角度解释和考察电影现象是米特里的心理学方法论的基本原则。

米特里对影像、全景镜头、主观镜头、景深镜头、移动镜头、彩色和音乐诸元素都进行了心理学的分析，尤其是以格式塔心理学为依据论述了蒙太奇原则的合理性。

在米特里的《电影美学与心理学》这部巨著中，几乎可以找到米特里之前从让·爱泼斯坦到安德烈·巴赞的全部理论思索的印迹，其中包括巴拉兹·贝拉、爱森斯坦、鲁道夫·爱因汉姆和科昂—塞阿的电影美学思想。但是，他以极其严格的批评分析尺度衡量各家学说，始终拒绝为某一种美学进行辩护，始终采取兼收并蓄博采众长的立场，运用哲学、心理学、美学、逻辑学和语言学诸方面的知识分析各家学说的短长。米特里的这种学术精神促使人们认识到“电影不是一种马上可以理解，或可通过意识形态来争辩的东西。它是一个必须经由耐心而节制的研究，才能逐渐有所收获的庞大探索工程。这才是现代的电影研究精神”。

让·米特里是永远善于与当代艺术和文化思潮进行对话的严肃的探索者。当60年代中期，电影符号学登上电影论坛之后，让·米特里尚未完成他的《电影美学与心理学》和《电影史》。然而，让·米特里在撰写这些鸿篇巨著的同时，始终关注着这门新学科的发展和论争。1987年，他终于完成了批评电影符号学的重要论著《电影符号学置疑》。这是他献给世界电影理论的最后一份厚礼。在这部著作中，他对电影符号学作出了独到的分析和贴切的批评。此书一经问世，便受到广泛注意。人们从米特里的真知灼见中又汲取到了新的理论滋养。

（崔君衍）

影像作为符号[①]

[法] 让·米特里　著

崔君衍　译

A　语言学意义上的符号（象征符 Symbole）

B　心理学意义上的符号（相似体 Analogon）

A　作为象征符的影像

我们应当首先指出这个明显的事实：在一切影片中，一切影像（即便是最一般的影像）在初步组合以便充分表意之前已经包含着一定的意义。

①本文译自让·米特里的《电影美学与心理学》（上卷）第2篇，第5章，第27节。巴黎，1963年，大学出版社。——译注

每个物、每件事和每个人仅以自身和自身“在世界中”的存在就可具有一定意义。使它们得以呈现的影像是由这个影像所映现的全部内容构成的，因此，影像的第一层意义便是被再现物的意义。

这种同一性已经由莫里斯・卡维因（科昂－塞阿[①]先生的门生）在最近出版的一期《电影学杂志》中强调过，他说：“实际上，‘语言’的特性就是通过一个不同于所指物的实体[②]以中介的形式表达涵义。相反，在电影中，意义和所指物合而为一，它是通过自身表达意义的，即直接表达意义。因此，在这里，语言、表述或概念只是隐喻性的。它同样也是一种认识，因为它虽然是直接呈现的形象（即通过自身表意），但毕竟是隐喻性的认识，也暗含着表述性思想与其对象之间的区别。”（《电影概念的辩证法》）

我们可以立刻指出，从未有人认为电影是完全意义上的认识，电影主要还是更完整的、更纯粹的、与某种意义或某种审美价值相联系的“感悟”。这是一种直觉认识，用保尔・克罗岱尔[③]的惯用术语就是“共生认识”，它与理性认识很少相似。在这里提出这一观念（在电影中“能指与所指物合而为一”）只是为了再一次证明电影不是一套语言体系。可惜，这个观念仅仅出于对动词“表意”的特殊的心理学的理解。M・福尔奇诺尼一派竟说“在电影中没有形成概念和观念的过程”（见《法国银幕》，1946 年）的心理学家和随声附和的影评家们仍然宣传这种观念。

其实，只因为影像再现了一个有意义（或能够表达意义）的事物就说影像可以“表意”，这是对“表意”一词的滥用。这是在专门讨论语言学意义时，用心理学意义替代语言学意义。

---

①科昂－塞阿（1907—？）：法国电影理论家。——译注

②这个“实体”指语言文字。——译注

③保尔・克罗岱尔（1868—1955 年）：法国诗人、剧作家、散文家。——译注

实际上，在心理学中，人们把构成一组刺激因素的表象称为某物的符号再现体，对再现体的感知类似于对原物的感知。就此意义而言，可以肯定在电影中“表意”和被表物是合为一体的，因此再现形式与被再现物同一。

依据这一不证自明的事实，一些电影学家却企图证明影像不可能是一个语言学符号，也就是说，在语言符号（这里用胡塞尔的定义）的“表意活动中，意义不是作为物象呈现于意识中的”。

因此，我们首先应当了解影像在什么程度上可以被理解为语言学意义的符号。

一件实物的影像等同于实物，因为影像使它作为“存在物”确定下来。因此，影像是它所展示的事物的具体表现。而就影像的自然本性而言，作为“再现体”的影像并不表示任何附加的东西。它仅仅是展示。

电影的表意则是完全不同的事情。电影的表意从不取决于（或很少取决于）一个孤立的影像，它取决于影像之间的关系，即最广义的蕴涵。

譬如，一个烟灰缸的影像仅仅表示这件实物的原态。但是，借助蕴涵关系，“堆着烟头”的这个烟灰缸可以暗示时间的流逝。而在另一个环境中，它可以表示完全不同的意思：焦虑、期待或无聊。正如维特根斯坦所强调的，“符号就是在象征中明显可感的东西”。因此，两个不同的所指可以共用同样的符号。

《战舰波将金号》中那副著名的夹鼻眼镜为我们提供了一个明显的实例。我们看到夹鼻眼镜的特写镜头，眼镜的细丝带挂在钢缆绳的一端，晃来晃去。假如这个影像脱离它的背景，它能够表示什么呢？无非是在钢缆绳顶端晃来晃去的一副相当典型的夹鼻眼镜。也就是我们看到的和为我们展示的物象。然而，这副眼镜原来属于

舰上的军医斯米尔诺夫。在前几个段落中我们看到他摆弄过它，以至于这件实物已经成为可说明他的特征、习惯、举止和怪癖的一部分。它已经成为某种说明他的人格的标志。

另一方面，我们看到了波将金号水兵的起义，看到起义者把军官们抛进大海。其中包括军医斯米尔诺夫。他被连拖带拉地像包裹一样扔出船舷，尽管他叫喊不迭，高声抗议。我们看到他在挣扎，看到他的夹鼻眼镜掉下来，挂在缆绳上。

于是，这个形象即刻获得一个涵义，夹鼻眼镜“再现了”军医斯米尔诺夫，或者，更确切些说，它表示他的“消失”。这个妄自尊大和卑劣怯懦的军医踪迹全无，剩下的只是这副在缆绳上晃晃悠悠的可笑的夹鼻眼镜。部分代替整体，而恰恰是毫无重大意义的东西却令人联想起那个人物，形成对他的嘲讽。再说，军医斯米尔诺夫也通过他的地位和他的身份成为有产阶级和保皇贵族的代表，“代表”整个阶级。这副夹鼻眼镜的镜头极准确地即刻表示出“被抛入大海”的资产阶级的失败。这个阶级只是象征性地留下一个令人联想到空虚和愚蠢的可笑的替代物。

这就是我所说的“表意”。这至少是电影的表意。

这个实例也许最富于说服力，但是，我们在爱森斯坦的影片中还可以找到上百个这类实例。通过这个实例，我们最终看到，能指和所指物是截然不同的两种东西，它们的本性迥异，而当影像具有表意功能时，它所表示的意义并不等于他所展示的事物，虽然它是利用它所展示的事物进行表意。还是用卡维因的话说，这就是“通过与所指物不同的事物转达意义”。影像具有“符号”功能，具有这种功能所包含的、与已经确认的定义相符的约定性。

但是，我们应当指出，与词汇相反，影像不是一个固定符号。摇晃的夹鼻眼镜并不等于“一个人被抛出舷外”和资产阶级被抛入

大海；一个堆满烧尽的烟头的烟灰缸也并不等于“时间已经流逝”等，这只是具体情况下产生的意义。电影不是约定俗成的语言（约定俗成的和抽象化的符号产物）。影像不仅不像词汇那样是“自在”的符号，而且，它也不是任何事物的符号。如上所述，单独的影像可以展示事物，但并不表示任何其他意义。只有通过与其有关的事实整体，影像才能具有特定的意义和“表意能力”。它由此获得独特的意义，而反过来又会赋予整体（它是其中的一部分）以新的意义。

休谟[①]把认知对象区分为事实材料和概念关系。而在电影中，正是事实材料可以成为或决定概念关系。因此，表意功能不属于单个影像，不是单个影像的功能，而是彼此影响或彼此作用的一组影像的功能。我们已经指出，我们可以在这里重新看到表意性笔法的“意向性”结构，但是，这是一个无限可变的结构，当然，在这种结构中，“表象”不是概念的表象，而是事实或事物的表象。

因此，“在电影中没有概念或观念的形成过程”一说，违逆明显的事实。只有从这些在传达信息过程中形成的“概念”中才能理解电影。

譬如，夹鼻眼镜的影像毫无疑义具有强烈的表现力，与直接表现军医本人的镜头相比，它具有无限强烈的感情色彩。在这类“示意”中，在它们的效果中，人们似乎又看到仍然是意识活动基础的原始符号思维的反光，又看到前逻辑（我指的是推理逻辑活动之前的心理活动）的心理建构的反光，它涉及直觉逻辑，等同于移情活动。

正如爱森斯坦本人指出的：“我们是这样利用思维的感情或情绪结构形式的。我们获得的不是‘逻辑—信息性’效果，而是激情

①休谟（1711—1776年）：英国经验主义哲学家。——译注

性效果，不是建立在理性推理上的思维，而是建立在激情上的思维。我们不是录下军医被抛到舰外这件事，我们是通过展现这件事的独特结构对它做出自己的反应。”（《电影形式》）

我们可以更深入地探索这种象征性表意的心理活动，把这个过程与逻辑三段论结构相对照。

惠太海默[①]认为，逻辑大项是可以与一种感知结构相比较的“格式”：“所有的人”构成一个整体（一个圆环），它被放在表示“都会死”这个概念的更大的圆环中。逻辑小项亦如是：“苏格拉底”是包含在“人”的圆环内的一个个体。从大小前提中得到“因此苏格拉底会死”这一结论的运演过程就是让中间圆环（“人”）消失，使“苏格拉底”直接处于大圆环（“都会死”）之内。因此，推理是一种“重定中心的过程”：苏格拉底似乎偏离“人”的范畴，以便重新定于“必死者”的范畴中。因此，三段论恰恰属于一般的结构组织。

W·克勒[②]的著作也已证明，构成实际理解活动特征的重构作用与此相同。感知的结构就是“完形”。推理，或曰“动作”，仅仅在于从一物向另一物的某种“心理迁移”。

夹鼻眼镜的镜头（和由此而具有涵义的整个影像）要求一个类似的心理过程：夹鼻眼镜代替它的主人，它的主人则被视为更广泛的整体中的“部分”。但是，在这里，重定中心的过程是逆向的；我们先是从部分转向第一个整体，然后从第一个整体转向包含这个整体的更大整体。这种心理活动求助于某种直觉逻辑，它只是使感知延续和完善的一种“瞬间判断”。

①惠太海默（1880—1943 年）：心理学家，格式塔心理学创始人。——译注

②克勒（1887—1967 年）：生于爱沙尼亚的心理学家，格式塔心理学的创始人之一。——译注

但是，有必要明确指出，固然一部影片中的所有影像都是表意性的（通过它的内容），影像本身却并非都有符号价值，它们只是借助它们描述的动作所规定的蕴涵关系附带地具有符号价值。

况且，在当代电影中，以特写镜头表现的构成明显符号性的细节几乎匿迹。表意性细节并不脱离包容它们的整体，它们一般是通过自身在画框中所处的特殊位置显现出意义。爱森斯坦的风格化在史诗影片中是完全合理的，而心理影片往往是通过一系列由摄影机和人物在不断运动和不断变化的全景内的综合运动所决定的关系来表现它的内容。

总之，应当由内容的表现性要求决定一个影像的符号意义。

在这方面，罗兰·巴特（像其他不少人一样）在关于“电影表意问题”的论述中，常常把心理符号混用于语言符号，即把相似体混同于象征符。他的论证依据不一，因而充满矛盾。罗兰·巴特说：“所指和能指的关系基本上是形似性的，非随意性的，有理据的。”显然，对于相似体来说确实如此。但是，就严格的符号而言，这种说法纯属谬误。实质上，在夹鼻眼镜与斯米尔诺夫掉进大海和沙皇制度遭到失败之间有什么相似性？一把空椅子与曾经天天到此闲坐的故人之间有什么相似性？

他在谈及中国戏剧时指出：“为了表示哭泣，就要拉住袖口，把它举至眼前，并且低眉俯首；而在我们这里，为了表示哭泣，就必须哭泣。”不对！如果人们为我们展示出一个正在哭泣的女人，这绝非表示她在哭，这只是让人目睹她的哭泣。为了表示她在哭泣，只需要有若干暗示性画面让我们明白这个女人（这时她可能在画外）正在哭泣。这就是“展示”与“表示”的全部差别。

而且巴特自己在论述的另一部分中提出了自相矛盾的说法（这个提法非常正确）：“如果现实完全重现在影片中，以至于可以说影

片虚拟和创造了现实，那么，这个现实就不可能涉及表意。譬如，如果影片如实描述两个人的幽会，把它展现在观众面前，那么，就不必再特意注明这是一场幽会，这里是直接表现的范畴，而不是信号化的范畴；但是，如果这场约会发生在影片之外（或发生在前，或是两个段落之间的虚笔），它就只能通过确切的表意过程告知观众，明确规定着影片内容中的符号学部分。”

但是，如果说“发生在影片之外的需要在影片中交代的一切内容都需要经过表意”，那就应当明确如何理解“影片之外”这句话。这不仅是不在情节之内而应当告知观众的内容（如前面列举的实例），而且包括说明或阐述一件事、一个行动和一个行为的一切征象和一切可能的“提示”。可以是一件不是当时发生的但仍然是影片一部分内容的事。譬如，人们可以想象这个幽会是一个女人和她的情人的幽会。但是，这个女人还同别人有染，我们知道，她戴在手指上的戒指就是“别人”送的。表现亲吻自己情夫的女人的镜头可以同时强调这个戒指和她无意中投向戒指的一瞥。观众和女人的心中同时感到的另一个人的存在（她的反应明显可感）将证明他的行为。因此，我们可以说得更确切些：一切发生在影片某个时刻之外的必须在影片中具体交代的东西都需经过表意。

再者，我以为，巴特关于电影影像可能具有同义语的断言未免失之轻率。当然，一个所指可以通过多种能指加以表现。譬如，在爱森斯坦的影片中，折断的蜡烛（它照亮军官客厅中的钢琴）和在食堂里被水手砸碎的盘子正像夹鼻眼镜一样暗示着有产阶级的失败。但是，单就他们的暗示方式完全不同而言，它们的特点就不仅是修饰色彩的深浅。这里，概念相同，但是表意的指向十分不同。另外，这种相对性的同义语纯属偶然：它仅仅存在于这部影片中。在《战舰波将金号》之外，在摇晃的夹鼻眼镜与破碎的盘子和折断

的蜡烛之间便没有任何关系，没有什么表意的类似性。况且，巴特实际上也承认这一点，他明确指出："就美学而言，同义语只是当人们用同义语进行巧饰时才有价值——所指是通过一系列连续的修饰和细节确定的，其中每个修饰都不是另一个修饰的真正重复。"

至于巴特所说的一词多义性，这是一种自明之理。一个能指不仅可以表现数个所指，而且可以表现大量的所指，因为影像只是由于上下文和它所要求的蕴涵关系才取得自己的符号价值。同一个影像（或更确切地说同一事物、同一实体和同一事件的再现）可以具有不同的意义，有多少（或者可能有多少）可以引入这个影像的不同环境，就可以有多少不同的意义。除了影像所展示的内容之外（甚至包括它所展示的内容），一个影像从来只是表述人们有意让它表述的内容。在利用新闻片制作的剪辑片中，人们往往发现同一画面与另一画面相结合甚至可以表达出与它有意（或确信）如实拍摄的内容截然相反的意义。

在电影中没有符号的编码，不然，影片就会丧失自己的生动的真实性，丧失自己具体的真实力。一旦象征符号"程式化"，它就将仅仅成为引入故事中的一个抽象符号。为表示逝去的时光，字幕"几年之后"的明确交代比展示一个掀开的日历更有效。字幕的明确性仅仅取决于语言本身，而日历的程式化影像所表述的内容并不确切，它（作为已知的象征符）只是预先表明它力图暗示的内容。罗兰·巴特十分正确地强调指出："一部影片的美学价值取决于作者是否善于在符号形式和它的内容之间引入差异，但不超过可理解的限度。"

虽然表意内容是由上下文限定和定向的，它的含糊性与电影显在性又是密切相关的。在这方面，电影尤其有别于逻辑语言（我们叫"理性语言"），在逻辑语言中，涵义愈是被限定、被明确和被廓

清，便愈有说服力。

在电影中，一个程式化的符号只是在被否定的情况下（即在一定程度上用于嘲讽时）才重新获得价值。我们知道夏尔洛这个经典实例：他背对摄影机，盯着他的女友的相片（她刚刚离开他），他似乎非常伤心，因为他的肩膀仿佛由于抽泣而颤动。这个符号极为程式化，没有一个人会弄错。没有一个人……似乎谁都不会弄错；突然，夏尔洛转过身来：原来他正在使劲地摇动搅和器掺兑鸡尾酒……

如果确实有一套支撑电影表意作用的象征符号体系，那么，这套体系也绝非程式化的。这是日常思维中无限可变的象征。因此，没有（也不可能有）能指的句法。如果人们把句法理解为语法或语言学的若干法则，出现在影片表意中的唯一句法（更确切地说，唯一的法则）是逻辑蕴涵的"句法"。在总结上述论点时，巴特提出大致的定义："在一个段落中，表意作用不是'中心'，而仅仅是'边沿'，段落的主体是叙事性的，它的外围部分才是表意性的。我们可以想象出纯叙事的非表意的段落，却无法想象出纯表意段落。"

但是，关于电影"符号"，人们提出了许多荒唐的见解，因此，指出某些在读者头脑中会造成混乱的看法不无裨益（也可澄清）。譬如，克利斯·马盖那样富于灵感的人也说过："随着我们对符号的较少关注和对表意的较多关注，某些蒙太奇的艺术就会消失……"（《电影，61》，第 57 期）

更不用说对"被表示的内容"更多关注了。但是，究竟怎么能够较少关注符号，却较多关注表意呢？一个符号的价值就在于它具有表意作用。我们不可能对什么也不表示的符号发生兴趣……因为，这将不再是一个符号！

另一方面，表意功能只是由于它被表达出来，即由符号所承载

时，才会发挥作用（才能存在）。我们倒想知道无具体表意形态的表意究竟是什么？

符号和表意相互依存。因此，上述划分不合逻辑。我们不可能关注一个符号而不顾它表示的内容，也不可能关注表意活动而不牵涉表意活动的承载者。

说得清楚些，在上述实例中，符号就是夹鼻眼镜（实物），所指内容就是沙皇制度的失败（概念）。表意是一个心理上的“完形”；这是把物象引入特定的上下文的结果，因此，这个物象所表示的是此一内容，而非彼一内容。

克利斯·马盖随后又补充一句：“只有当符号可以由话语表述时，才会有表意。”而视觉符号恰恰不能由话语表述，或者没有这个必要。

实际上，无论对语言符号还是对视觉符号而言，只有当符号可以被理解时才有表意。在电影中，这种理解并不要求任何语言的直译。这是不言而喻的，因为它仅仅是符合逻辑而已。

B　作为相似体的影像

我们现在要考察一下在什么意义上影像可以被视为心理意义上的“符号”。

如果对各种物象加以认真研究，我们就会清楚，能指的和所指的同一性是完全相对的，虽然影像与它展示的事物相类同，但是，它总是会为被摄事物增添某些意义。

我们已经说过，在电影中，被再现物有幅度，有“密度”，它们是被“嵌入”的，如同它们被“嵌入”到现实中一样。其实，电影中的再现物不仅是“嵌入”而已。在现实中，各种实物的“嵌

入”仅仅在于自身的存在，它们的“嵌入”表现为明显的无拘束性。我们可以随意处理这些事物，影响它们，或为了我们方便利用它们。它们可以参与任何可能的事件，也就是未陷入任何具体事件之中，而且，无论我们怎样处理它们，它们都是“不偏不倚的”。

相反，在电影中，物象被“嵌入”一个有始有终（即合目的性）的事物的现实中。它们的自由度应符合需要。它们只能是为我们展示的那样，它们可能不得不参与某些非相关的动作，但是，这个动作之所以“嵌入”它们，是因为这些物象可以说明动作。它们在剧情之中，是这个剧情的组成部分。

某个戏剧动作在大厅中展开，壁炉上的挂钟显然在剧情之外。它的作用甚小。但是，它指示着时间，因此它为我们提供情况。总之，挂钟就在现场。一切组成布景的实物（家具或摆设）亦如是，尽管布景与剧情可能无关，但是可以包容它，在一定程度上反映它。在这些家具和这些物件之中发生的动作共同构成一个既相异又相关的整体：所谓相异，是指存在元素的不同，或积极元素，或消极元素，或相关元素，或无关元素（人物、实物）；所谓相关，是指这个整体通过同一画面、同一镜头构成一个“全局”。布景、人物和实物被拖入同一动作中。这是服从于同一时间性的同一空间。

除了人物之外，它有一个与人物共在的完整空间，这是一个被嵌入的世界（或世界的一隅），它构成“事件化现实”，我们密切关注着其变化不定的形态。

而每个事物、每件以此方式相关联的实体不仅明确着世界的存在，而且明确着世界的“本质”。

让我们想一想某些“西部片”吧。在一个小酒馆里，几个人正围着一张桌子玩扑克。它是普普通通的一张桌子……这张桌子也不过是农村常用的方桌，邻近的大小牧场都有这种桌子。但是，它有

独特之处，譬如，血迹或酒渍、刀痕、斗殴或报复行动留下的破损痕迹。于是，方桌被“嵌入”剧情中。就是这张方桌，而不是其他桌子。

但是，形状是可变的：一张圆桌，或一张椭圆桌，或不知何故落入这个小酒馆里的古旧家具……基本的问题是必须摆一张桌子，因为在自尊的朋友的心目中，在一架钢琴上玩牌是不体面的。而且，因为人们至少是边玩边喝，伸手就可以够到杜松子酒，它不比手枪远。

因此，需要一张桌子，只要是张桌子就行，只要人们能够实实在在地把肘支在上面。而且，对放在这里的这张桌子应有如是理解，因为需要的只是起到桌子的作用和参与剧情之中的普通桌子。因此，这既是具体的桌子，又可通过它和利用它构成桌子的概念，显现出某一张桌子的必要性。概念本身通过这件实物体现在剧情之中。重要的是一件“存在于此的必要”实物。而上面提到的那件实物只是偶然的或具体的“载体”。

而且，任何一件实物、一个布景和一切以各种方式参与动作的具体现实都是如此。

在完全由具象组成的电影中，一切事物却都导向一个概念。

人们会反驳说，在现实中情况相同。但是，在直接现实中，物的无约束性使它失去这种蕴涵的意义。相反，在电影中，每个事物都呈现出富有涵义的一面。如上所述，它们被拖入一个有指向的现实中。正是这张桌子“存在于此的必要性”意味着任何一张桌子“存在于此的必要性”和“桌子—概念”。还可以说，现实中被我们忽略的这个特点通过电影影像凸现出来，因为被纳入影片中的不是事物本身，而是这个事物的一个侧面，一个影像。

正如罗杰·穆尼埃所强调指出的，“在电影中，炊烟袅袅飘

起，树叶确实在抖动：它自身就可以被表述为临风抖动的树叶。这是大自然中常见的一片树叶，与此同时，这片树叶虽然是真实的，虽然它首先也是被再现的现实，但是，它有更多的涵义。假如它只是实实在在的树叶，它就会期待着由我的目光赋予它的涵义。既然它是影像化的再现和复写，它就已经被赋予了意义，它仿佛大声宣告自己就是迎风抖动的树叶。在卢米埃尔的影片中，使观众着迷的东西远非自然节奏的准确复现，而是运动通过形象进行的自我陈述。如此映现的树叶，通过这种自动语言的力量，在微风的吹拂下显得更‘真实’，它比能够表意的树叶有着更多的意义。而这里的魅力主要在于被陈述的内容通过再现形式的特点而具有的上镜头性，而不是再现形式本身的观赏性。这是被表述的一个事物，在大自然中，它没有（也不可能有）等价物。既然空中缭绕的轻烟、在微风下抖动的山杨和桦树树叶已经展现在银幕上，我当然会力图重新发现它们：这时，我总会补入自己的感受；对我来说，这个运动的全部内在意义毕竟难以把握。在电影中，这种内在意义既可以呈现出来，又可以隐蔽起来。树叶的摇动就是不加修饰的摇动。”（《迷人的影像》）

通过对比，我们可以肯定心理影像无法穷尽它所再现的事物。譬如，假若我想到农村，我可以想象农场一隅或一片草地，但是，无法想象出每个乡村的每个可能的方面，即无法想象出概念容纳的一切形象，无法想象出“乡村”这个词可以包含的一切形象。

这个无法穷尽的意义仅仅存在于概念之中。它意味着以“乡村”为名的这片土地的无数方面。我心目中的乡村的影像对于我来说只是足够的标识，只是局部的、暂时的和必要的表象。它是“乡村”这个概念在我的脑海中的定影，是这个概念的实现。词汇是以各种影像为前提的一个模子，但是，它并不包含任何影像。因此，

像 A · 比内提出的“影像不足以表现包含在词汇中的全部意义”这类说法恐怕欠妥，因为所谓意义无非就是我希望赋予词汇的具体意义。唯有影像可以赋予词汇以意义。它可以使词汇涵义明确、清晰，以一定方式把它置于我的意识中，赋予它一种色彩、一个外观和一个形式。影像使概念固定下来，即使它不能包容一个概念的全义。而词汇既不能穷尽概念的全部意义，也不能穷尽影像的全貌：词汇只是让人联想到影像。

展现在电影影像中的事物也并非它的全貌。影像展现的只是事物的一个方面，但是，它总是使人联想到某种概貌。映现在影像上的事物绝不仅仅是一种再现，它可以超越既定的内容，但是它始终是以这个内容为出发点。

椅子的影像可以被感知为影像，也可以被理解为真实的实物，它是呈现为影像的椅子。易言之，电影影像主要是存在与本质的中介，而不是实在与想象的中介。它通过具体的存在召唤本质，正如它通过“缺笔”呼应“实在”一样：电影中的现实之所以是真实的，正因为实际被再现的事物只是被选择的一个方面，它即刻与另一被选择的方面形成对照。因此，我们可以说，呈现在活动影像中的一切事物都获得了一个“实际上”（就实际呈现而言）它并不具有的意义（表意整体）。

我们应当强调指出，在这里应当从现象学上理解“本质”，即把它理解为一种纯潜在性，而绝不是按照康德或柏拉图的观念理解这个词汇。必须强调这一点以避免误释。再者，视“本质”为一种“自在物”或一种超验性的“先天存在”的这种观念使巴赞（和其他一些人）得出了摄影机可以“通过世界”揭示世界的思想，可以超越人的目光揭示本质的和纯粹精神世界的思想，在一定程度上可以“揭示神性”的思想，其实，正是靠我们的精神才能在事物的

影像中（而且因为影像使客体“非现实化”）重新寻找出它的本质，靠我们的精神“超越这些事物本身”理解它的本质。在电影中，内在的东西流向一定的超验性，却并不流向“先验性”……

因此，我们以为，罗杰·穆尼埃的说法也欠准确，他把电影影像说成是“世界的前貌，这是一个在此之前作为客体被贬抑的世界，似乎通过电影影像它才重获自己失去的地位”。这个观念源于下述事实：他仿效巴赞，认为这种影像仿佛就是客观的呈现，不受人的视角的约束。由于把影像的客观性视为绝对的特征而把电影影像看成“现实世界的表述”，说它是“本质上的宇宙成像”。这也是把世界视为一种“自在物”，并且假定这个“自在物”应当形似于（尽管更加“纯粹”）我们所认识的客体的原貌，却并不考虑这个客体仅仅是通过我们的感知才呈现为这种风貌的。这是受到整个现代物理学界抨击的“先验写实主义”。借用弗朗西·彭日①的形象比喻来说，“不存在无我的金合欢，至少不存在纯客体的金合欢。”②

极而言之，假如摄影机的目光确实是对人的目光的超越，上述观念才可理解。然而，摄影机的目光不仅“受人控制”，而且是人类制作的一套光学系统的产物，摄影机的“成像”应当酷似眼睛看到的景象。如果在偶然的情况下这个透镜摄下某种“超验性现实”的揭示性景象，我们就会把它当作不相符的东西抛掉，称之为“次品”。

我们大体同意罗杰·穆尼埃的下述提法：“这个现实的这个局部……胶片或银幕的界限足以赋予它以一种新意，而在包容它的物质世界中这种意义未必能够显示出来……真实的世界从来只有一个

①彭日（1899—？）：法国作家。——译注

②下面还要重提这个对我们来说至关重要的问题。

潜在的意义。相反，通过摄影，它作为世界得到确定，即刻展示出自己的多彩风貌。当然，可以从许多不同视角捕捉它。但是，在同一视角下，只能想象出一种模式①。在这里，现实汇集了自己的潜在特性，包容了一切可能的解释（因此，也否定了任何单一的解释），完整地表现自身。照片是表述化的现实。它犹如世界的一个词汇。在照片中，世界作为世界获得称谓，甚至先于一切抽象或选择，呈现为浑然一体的存在。它是纯粹的揭示。"（同上书）但是我以为，断言现实"完整"地展现在影像中是很不确切的。影像始终只能揭示一个方面，仅此而已。而这一方面替代了其他一切方面。它成为超乎其外的事物的一个符号，即它所暗示的和替代的一切方面的符号。如上面提到的桌子，它就是所有可能出现的桌子的符号。

因此，影像虽然是一种"揭示"，但是，它揭示的是被强烈感知和表现的现实，而不是一个"超验"的现实。与穆尼埃自己的提法不同，他在谈到"上镜头性"时（这也是一种揭示）指出，"上镜头性"不是事物"自己给自己创造的全部意义"②，更不是我们给它们规定的一个意义，而是它们通过电影再现方式获得的意义，也是我们为它发现的意义（只有把这些事物单抽出来，我们才能把握它的意义）。而我们赋予它们的意义只能是取决于取景方式和场景安排的一种美学意义。

再者，由于电影影像不再是绘画式的中介活动的产物，或者由

①这个思想毕竟是相对的：实际上，有多少不同的布光和不同的颜色感光度，也就有多少不同的模式——因此而有各种不同的解释和意义。

②当他说"场景自己呈现给人看……空间自身呈现给人看"时，也有矛盾。其实是，摄影机使场景和空间呈现给观众。场景和空间并未创造任何东西：它们只是如实存在。

于在电影影像中“作为逻各斯[1]的精神已被抛弃”，因而把电影影像贬称为“异化物”，那实在是对影像的所谓“完整客观性”的过分强调，也是把它视为一种自在目的的结果。其实，凡是经过一定选择的影像都含有中介性。但是，这里的中介性并不表现在影像之中，也不是针对影像自身（不然影像就成为电影作品的创作目的了），而是依据影像和通过影像。如果说电影的影像可能成为中介性的，那主要因为它还是一种语言的元素：它就是逻各斯，而不是一种逻各斯的结果或对象。

电影的主要魅力就是“实在内容”成了电影自身的虚构元素。“实在事物”变成“非实在事物”，或者“可能存在的事物”，或者“只能如此存在的事物”：一个被改观的事物。实在事物成为非实在物或想象物的陈述，它可以是似真事物的陈述，也可以是怪诞事物的陈述。我们看到的是目睹过的东西：即一个影像，但是，在影像中，具有比较明显的美学效应的现实比其原貌更完美。

为了清楚地证明这个表意功能，我们尤应强调电影中被再现物与再现形式之间的区别和类同。

首先，为了避免任何语义上的混淆，我们应当明确，“再现”一词在这里的意义是“摄影性再现”（或电影的再现）。我们认为，“呈现”一词更为合适，因为再现（与德语的 vorstellung 一词同义）一般表示意识的直接材料或内在材料[2]，或者还可表示不同于形象化事物的影像——因其“实体”（这是心理影像）而不同，或者因其解释性（如绘画的再现）而不同。

我们把作为象征性替代或抽象性表代的再现（在德语中是

---

①“逻各斯”的本义为语言、思想、思维和理性，在哲学术语中表示世界的规律性。——译注

②文中“再现”一词的法文原文是 representation，在心理学中译为“复现表象”，指心理影像；“呈现”一词的法文原文是“presentation”。——译注

repräsentation）称为符号（该词的语义学意义）。

我们即刻看到，一个电影影像（某个现实的“客观呈现”）可以在很大程度上被理解为“再现”（vorstellung），因为它也是一个形象，尽管摄影的解释性甚少。作为意识内容的影像（来自某物的影像）可以作为它所提示或象征的某个现实的符号起表代（repräsentant）作用，它当然不是现实的完整影像。

现在让我们研究一下在画布上描绘一束鲜花的画家（我们有意选择这个普通的实例）。

画家再现出一个完全真实的事物。但是，这种真实是画家心目中的对象的真实，而不是他对原物的完整再现。画在画布上的花束不会有花束—实物所具有的真实性。它成为画作—实物，它只有虚构的真实。而作画的目的显然是创造出表现这束花的一幅画，而不是创造出画家看中的这束花。作画的目的就是再现，这是带有其特殊审美特性的再现。

因此，我们可以说，在绘画中，被再现物隐没在它自己的再现形式之后，它化为绘画作品之后仅仅通过再现形式而存在。成为“画中花束”之后，它作为实物可以匿迹，而它的再现形式却继续存在。但是，它只是作为一个新物体，作为前者的摹本继续存在，它既是异质的又是虚构的东西。“画中花束”是独特的和独立的创造。只是因为有着特意的联想和一定的默契，它才被视为那束花的影像。

电影的情况很不相同。

画家笔下的花束是他按照自己的意图安排在画布上的若干种颜色的产物，而由我录于胶片上的花束则没有任何意向性。影像在各个方面都形似于被摄原物。它不是艺术家的造物，可以说，它是实物通过折光和透镜的作用映在胶片上的自体复现。复制在胶片上的物象是严格等同的摹本。

当然，如果我在考察电影影像时，并不考虑放映效果，也就是说，如果我们从众多的电影影像中抽出单独一幅影像进行研究，那么，“胶片上的花束”自身就是一个新物。虽然它与真正的实物相似，它仍然是虚的。这只是复现在一卷胶片上的图像。但是，随之还有一定数量的按照被记录下来的运动而不断变化的图像。如果没有任何人摇晃这束花，我们就可以设想有一阵强劲的气流把它吹动……

如果现在放映这组影像，“银幕上的花束”就会出现。运动的效果将使花束产生“空间感”，等同于摄影机对准的那束真实的花。既然一件普通实物的电影再现形式等同于“由意识把握到”的这件实物的再现形式，于是，我感到它与真实的花束别无二致。易言之，在电影中，再现形式等同于被再现物，这是与一切其他门类艺术相反的情况。再现形式隐现在被再现物之后（或者还可以说，被再现物仍寓于再现形式之中）。

确实，我看到的不再是一束花的影像，而是根据和通过这个影像看到花束本身。我的意识通过对一个影像的感知，看到真实的花束，一瞬之间，我忘记了这是一个影像，因为它被感知为“它所映现的实物本身”。

因此，真实的实物和真实的存在可以消遁。而它们的再现形式不仅继续存在，而且这件实物和这个存在以及它们的一切可见属性通过和借助再现形式得以延续。当然，这不是“对它们而言”，而是“对我而言”，对感知其影像的观众而言。当我们在银幕上看到一个去世的演员时，这种情况便十分惹眼。如今，在影片《面包师的妻子》中，雷缪[1]仍然栩栩如生，仍然充满活力，仍然是二十年前他在这部影片中的形象。

---

①儒尔·雷缪（1883—1946 年）：法国著名演员。——译注

因此，影像是“新实体”或“一个虚构的现实”的提法都是不准确的，或者至少对“银幕前的观众”来说不甚准确，况且，电影影像只有通过放映成为活动画面时才是电影化的，不然，它充其量只是一册照片集。

现在，让我们研究一下问题的另一方面。

如果说影片作者满足于记录各种影像，那么，他也是通过创造人物、世界和事物之间的意向性关系表达自己的思想情感。场面调度主要在于建构一个由银幕四框所限定的空间。因此，影像内容的布局必然依据这个边框，它确定着变化多姿的动态几何学。

透镜捕捉到的事物受到赋予事物以具体意义的形式化意图的制约。因此，再现体就是一个形式，一个与空间现实不同的有机“整体”，它只是空间现实的影像。由此而形成某种二重性，形成被再现物和它的再现形式之间的某种冲突。

我们说过，当我看到“银幕上的花束”时，我通过呈现给我的影像想到实物。这个实物作为内在的真实，作为排除一切意向性的事物投入我的意识。因此，它有突破边框挣脱边框的趋向。它仿佛是仅仅“透过一扇窗户”看到的景象。

然而，与此同时，无论有意与否，我感知到的还是一个影像，即一个被结构的现实，一个形式①。呈现在我面前的一束花就是使花束具有意义的构图元素。此时此地，这束花几乎无意之中成为符合花束—实物的必然性的某种原型。它仿佛超越自身，成为一个概念的具体显现。

这个物象既被视为一件实物，又被感知为一个结构的有机元

---

①被再现的内容本身就是一个心理意义上的“形式”，我们也可以说，影像是第二性的形式。

素，因此，它既是实物，又是主体；既是内在的，又是超验的。艺术的部分作用就在于突出这些矛盾双方的某一方面。

作为影像，又因为是影像，所以，影像可以超越它所映现的这个现实：再现形式成为它所再现的事物的某种具体符号（信号），同时，又是"凝聚了"被再现的现实的一切潜在特征和"一切存在潜能"的相似体。

这种双重蕴涵并非卓然可见，对此很难做到条分缕析，但是，可以从直觉上，甚至无意识地感觉出来。正是这一似乎朦胧和略感神秘的现象引起了对于活动影像的"魔力"的种种议论。在这个奇异的迷惑力中确有某些魔法。但是"魔力"一词只能涵盖众多事物，却不能进行解释。而追根溯源解释这种魔力恰恰是很重要的事，因为这种"蕴涵"是以一组心理的自动性[①]为依据的，而心理的自动性又是以涉及感知和判断的心理反应为依据的。

这足以说明，如果路易·德吕克和早期理论家的"上镜头性"、让·爱泼斯坦的"泛灵论"、亨利·阿杰尔的"影像之魂"和埃德加·莫兰的"增殖特性"是对上述现象提出的个人化定义，那么，这些定义只是"罂粟的安眠效力"式的解释。

应当指出，只有埃德加·莫兰的双重化理论勾勒出这个问题的轮廓。但是，他所说的这种"双重性"（它正是活动影像的现象学特性）还只是如实描述性的。固然双重属性论"通过它的完整性和新颖性重新找出一切世界奇观的基本特性"，它却与主观现象以及投射—认同和情感参与等问题混淆不清。这里的概况和原因尚待研究。

埃德加·莫兰说，在电影中，视像是既"有直接参与感又有似信非信感"的"双重化意识"的视像。这完全正确，但是，实际上

①心理的"自动性"指自发的无意识的心理活动。——译注

任何意识都具有这种“双重性”：我意识到一个事物，因此，我也意识到我对这个事物有所意识。我在思考，因此，我意识到自己在思考。我在生活之中，同时，我看到自己的生活。电影的不同之点在于：“我”被投射到另一个人的身上。这不再是一个纯粹的意识现象，而是有一定的意识参与的现象。实际上，在电影中“富有魔力的视觉形象”和对于事物的客观感知是共存的，而观众的参与和理解取决于以连续方式记录下来的各种关系和整体。

电影影像的最奥妙的特性之一就是动人地反映出事物的整体性（被感知到的事物的独特的和得到基本展示的方面）与它所要求的由相似体暗示的无数“潜在特性”之间的永恒矛盾。在其他任何地方，本质与表现，具体与抽象，内在与超验之间的双重性都没有如此明显，它们在影像这一形式整体中互补、互映和互证。

蒙太奇形式概论①

[法] 让·米特里　著

崔君衍　译

我们已经了解，蒙太奇就是将拍摄下来的场面恰当地前后组接在一起，使每个场面在时间上长短适切。这项纯系手工操作的工作，却是电影艺术中最重要的创作程序之一。实际上，一部影片是否节奏准确、均衡有致，确实有赖于蒙太奇②。但是，它毕竟只是

①本文译自《电影美学和心理学》，上卷，第 10 章《电影节奏》第 47 节，巴黎，大学出版社，1973 年版。

②我们略去同步和“补贴”（即往往在处理同一镜头时，把 2 号镜头的声音接入 4 号镜头的影像）不论，也略去一些技术细节，不在这里论述技术问题。请读者参阅大量有关论著，如高等电影学院的出版物和米歇尔·维恩的《电影技术》一书（厄罗勒，1956 年）。

一种细致而麻烦的调整工作，它可以有创造性（但绝非创造者），因为，除了特殊情况外，没有人用蒙太奇构造一部影片。

那么，为什么有人会认为受制于其他条件的蒙太奇能够在电影语言中起决定性作用呢？

显然，这是用词含混造成的结果，这种情况屡见不鲜。其实，只是蒙太奇效果才算得上创造者，就是说，只有把 A 和 B 两个镜头随意性地或非随意性地组接到一起产生的结果才能创造涵义，A、B 两个镜头互相关联，形成单个镜头中并未包含的思想、情绪和情感，注入观众的意识中。当然，通过移动镜头的游移，甚至通过把同时发生或互相呼应的两个动作展现于同一景框的处理手法，也可取得这种效果，尽管感受不尽相同。所有这些做法归根结蒂就是把 A、B 两个镜头联在一起，更确切地说，就是把包含在 A 和 B 镜头中的动作、物象或事件并接在一起。

那些讲求语言纯正的人将会断言，只有把两种动作展现于同一画面的手法才叫并列（juxtaposition），其他几种做法只能算叠加（superposition），因为影像是渐次出现的。我认为，他们的看法失之偏颇。固然不宜说这是空间的并列，但是完全可以讲这是时间中的并列——好比时钟敲十二下就是一种并列，因为，实际上，钟声不可能叠加，如果它们叠加在一起，我们就分不清响了多少下。

我们已经强调过下述论点：蒙太奇效果作为电影语言的基础，只是语言中符合逻辑的内在涵义的转现，语言中的主语、谓语和补语也是互为依存才有涵义的。语言表达无非就是“词汇的蒙太奇”，当然有高低之分，看他是拉辛还是康比斯特隆①。词汇与影像的显著差别在于讲话时用词方便：只需说出即可；影像则需构思。

---

①康比斯特隆（1656—1723 年）：法国诗人，拉辛风格的仿效者。——译注

而且，词汇仅仅要求概念，而影像则需表现具体事物；因此，影像具有直接的情绪感染力，而因此构成一幅影像也并非易事。

因此，纵然从一定意义上说，蒙太奇是通过镜头的组合表现事物和表达涵义的艺术，通过这种组合揭示一个思想和一种情感，我们却不能说任何镜头变换、影像之间的任何关系都有或都能有类似效果。正如巴特正确指出的那样，“我们想象得出纯叙事的、非表意性段落；我们想象不出纯表意性段落。”

况且，蒙太奇首先保证的是影片的连续性。它把一系列镜头组接起来，赋予每个段落以一定的涵义，如果改变组接方式，则涵义也不同。但是，我们这里指的是故事的线性发展所表达的戏剧或心理意义，而不是尽管时有所见毕竟不常使用的象征或暗示意义。

然而，在默片时代后期，爱森斯坦和普多夫金力图把那种象征性的表达奉为影片语言的把作品导向其情感或辩证关系的合目的性。

在通常的蒙太奇中，插入镜头阐明或改变动作的涵义，同时保持连续性，爱森斯坦的象征与此有别，它只是冲击情绪的积淀。情绪的冲击力凝聚在即刻成为有关思想的象征物的“形象化内容”之上。被选择的影像并不因其与剧情结构的内在联系而具有涵义；相反，它与原结构相对立而造成冲突，从而通过并无直接联系的各事物之间的逻辑关系去体现一种思想。我们即刻看到，插入的影像不是与原叙述内容浑然一体，不是受连续性的制约，而是利用它们表达自己的涵义。当然，影像并不遵循连续性，而仅仅成为一个外在框架。辩证关系不再表现于动作的心理或戏剧性发展中，而是表现在从这一动作唤起的一系列思想中。按照爱森斯坦的说法，这是“通过激情的有力作用开辟出来的一条感知途径，它适合于电影的独特表现手段”。

以上这些概念造成了以蒙太奇效果为基础的各种理论，蒙太奇效果被视为影片表现形式的核心，而这种观念是否正确则取决于对蒙太奇效果的理解是否恰当，如果一味追求这种过分强烈的表现形式，就会失之谬误（所谓过分，是指有人打算视其为一般美学的基础，而不是仅仅视其为个人风格的表现方式）。

如果连续性的涵义终究取决于镜头顺序和镜头的安排，那么，这个涵义、这种表意作用和这种蒙太奇的顺序在分镜头时就已确定。结构、剧情的发展，甚至节奏都是在影片的基本构思中确定下来的。

纵然，蒙太奇效果在后期才能得到兑现，它毕竟还是事先特意选择的结构原则的结果。如果导演必须拍摄预计之外的场面或更改分镜头剧本，他就要顾及原来已有确切意义的形式。

因此，重要的不是蒙太奇工作本身，而是蒙太奇原则。而且，这些原则所以叫“蒙太奇”，无非因为它们恰恰是在剪辑过程中得到具体实现的。更恰当地说，这是其选择和组织决定着影片中的一切辩证关系的形式结构。

当然，足够的审美活动余地允许在最后阶段进行必要的更动，但是，正如场面调度本身一样，“蒙太奇的辩证法”在分镜头时已经有意识地确定下来。就像交响乐在未演奏之前①便有总谱一样，场面调度和蒙太奇在拍摄之前便已确定。两者只是二级创作，即这一创作过程不能超越剧本要求所规定的严格而必要的限度。

无论一些人怎样设想，却没有、从未有过也不可能有事后的创造，除了一些特殊的恰恰可以证实公例的特例。易言之，一切有充

---

①我们强调过，一部影片仅存在于其构成与映现的形象中。因此，这里所说的“之前”仅对作者有意义。

分依据的蒙太奇，只要适应了一部富有意味的作品，就是事先的蒙太奇。

我们看到，在爱森斯坦和普多夫金提出了自己的见解之后，“蒙太奇理论家”和“分镜头理论家”长期以来争论不休，最近几年论战迭起，主要是由于对奥逊·威尔斯的一些影片各持己见，其实，这种争论纯系无的放矢，因为分镜头和蒙太奇都是同一事物的互为补充的两个方面。一个属于意图，另一个属于实施，两者不可或缺。唯一的区别在于，分镜头不仅是一种“前蒙太奇”和“前场面调度”，它的任务还在于设计人物和情境的演变，安排故事的结构。

当然，结构是随着技巧手段、随着类型和风格的发展而变化的。现代的表现形式和往昔的表现形式共同之处甚少。由于力求表现更明显的心理过程，电影更加倾向于叙述的流畅性。尤其是越来越多地运用移动镜头和“景深”镜头，分切也不求过细，这就改变了蒙太奇的规范。然而，它的原则仍然有效，如果我们首先研究形成于无声电影末期的主要与固定镜头系列相关的形式，那就可以看到，它们总是用于符合类似表现形式的情况中。

在这些基本形式中，我们将着重介绍四种形式，其他形式是从这几种形式中衍生出来的，只是这些形式的纯粹状态的不同组合，况且，纯粹状态毕竟十分罕见。

首先是叙事蒙太奇，它的作用仅是保证动作的连续性，不论被叙述的事件所表现和暗示的思想是什么。这种蒙太奇原由美国人首创，是采用最多的形式。几乎所有“讲故事”的影片都用这种蒙太奇。

其次是抒情蒙太奇，它在保证叙事或描述的连续性的同时，利用这种连续性表现超越剧情之上的思想或情感。这是普多夫金影片的蒙太奇类型。

然后是思想蒙太奇，或称“构成”蒙太奇，它是吉加·维尔托夫的独创。唯有这一形式允许完全在剪辑台上，即事后编辑一部影片，但是，它几乎只能用于“新闻剪辑片”。

最后是爱森斯坦的理性蒙太奇，它注重如何构造一个故事，而不是保证其连续性，它注重辩证地确定思想，而不是通过故事本身来表达思想。

无疑，我们这里所指的“思想”应当从这个词汇的心理意义上去理解。显然，这是能够在唤起某种情感之后促使人们进行判断的概念，而绝非简单地由影像传达或提示的观点，艺术的目的毕竟不是图解思想，而是推动意识活动和引起反思。

我们先谈谈叙事蒙太奇，因为，几乎所有的影片所采用的蒙太奇均可归入它的名下。尽管在这类蒙太奇中影像往往也有符号意义，但是，仍可说这是觉察不到的蒙太奇，因为，它从不破坏具体事物的逻辑。正如安德烈·巴赞指出的，“镜头的分切无非是为了按照一场戏的实际逻辑或戏剧性逻辑来分解事件。正是它的逻辑性使这种分解不易被察觉，观众的思想自然而然地接受了导演为他们提供的观点，因为导演的观点符合动作的发展或戏剧注意点的转移，因而是合情合理的。”①

我们可以说，在这类蒙太奇中，“只要具有能够觉察到事物存在的感知就足够了”。不论是简略、暗示、提示和描述，这一形式无非就是报道。它唤起注意力，使之更清楚地了解事实，在这里，每件被引入的事物都是必然存在于此的“已经完成的事物”，并且呼之即来，挥之即去，显然它只能展现稍纵即逝的一个方面。实质上，交代事物仅是为推进剧情。事物成为象征符号只是为了增强理

①《电影是什么？》中译本。——译注

解。极少通过一段特殊时刻在美学上尽情发挥以表达涵义，而是通过情节本身、通过成为节奏的动作所要求的简略生动的叙事来表达涵义。叙述的节奏和事件的节奏同时推进，即使镜头变化频率可能不高，叙述节奏几乎也总是快速的，没有任何外在因素的干扰。

抒情蒙太奇的情况与此相反。纵然蒙太奇促进叙述的推进，这种形式却侧重分析，而非描述。它的本意既是叙述故事，亦是绘声绘色地抒情、墨酣情切地渲染，并且更偏重于后者。意义重大的事件被分切成一系列近景，通过蒙太奇从不同角度展示出来。但是，它不是对剧情的理解毫无补益的万花筒式的琐细分切，而是捕捉事物和渲染事物的方式，是随着事物各个层次的推演面面俱到地揭示事物的手段，它几乎同时把握事物的各个侧面。被选拍下来的各个局部叠加成巨细靡遗的整体，形成名副其实的扫描，在这个过程中，与其说有意确定某物可能具有的符号属性，莫若说有意渲染其纯表意价值。

我们讲过，特写镜头可以造成物象近在咫尺的质感。但是，若把特写镜头孤立地展示出来，就会使物象成为一种象征方式：物象体现概念，成为概念的生动图解、成为一种纯态的形似符。因此，可以说，特写镜头的内容看上去越明显，它在理念上就越抽象。特写镜头所表现的内容最具体，然而，它让你理解的涵义却最抽象。

如果说，我们确实只有通过事物与外部世界的关系才能认识一个事物，如果这个事物与我们的感觉有关，那就可以说它基本上是主观的。而在特写镜头中，物只是通过它与自身各局部的关系，通过它与限定场景范围的画框的关系拍摄下来的。由于只需以同一客观整体为依据结构一组关系，因此，直接感知便超过了理性思考。物象仿佛“内在化”，它被感知，被体验；它不是被理解的。而理性思考的对象只是它所体现的概念。

另一方面，细节的发现总是个人观察到的结果。创作者通过使用"妖术魔法"；通过这种对世界和事物更完整的意识来传达自己的情感。结果，在感受事物的同时，观众也领会到作者的观点。这种主观的认同比其他各种电影表现形式产生的认同效果更完整。

譬如，在影片《母亲》中，当普多夫金表现醉醺醺的丈夫回到家里准备取走钟锤换钱买酒时，他对这场戏进行了下述分切：

——首先由描述性半全景交代动作地点：我们看到父亲走近挂钟，母亲明白他的心思，默默地注视着他。

——接着是半身镜头：父亲站在挂钟前，他在看钟。

——半身镜头：母亲不安地望着丈夫。

——近景（大角度俯拍）：丈夫的一只手，手抓住椅子，把椅子拖到挂钟旁。他登到椅子上（我们只能看到他的皮靴）。

——近景（变换拍摄角度）：丈夫的皮靴，他站在椅子上，踮起脚尖。

——特写镜头：丈夫的头部靠近表盘。他抬起双手，准备摘下钟锤。

——特写镜头：母亲喊了一声，冲过去，出景。

——大特写：丈夫的双手还在摘钟锤。

——半身镜头：母亲到了丈夫身边，极力阻拦他，扯住他的外衣下摆。

——近景（稍俯）：母亲揪住丈夫的上衣，拼命拽他。丈夫抬脚踢她。

——大特写（变换拍摄角度）：母亲的手死死抓住丈夫的上衣，不停地拽来拽去，使丈夫失去平衡。

——近景：丈夫的双手，一个钟锤被摘下来。但是，他的上半身在摇晃。

——近景（稍俯）：站在椅子上的双脚。椅子滑动。

——特写镜头：丈夫的一只手又抓到另一个钟锤，头部在景外。

——近景（俯拍）：丈夫从椅子上摔下来，躺在地上（看不到他是怎么摔倒的，短暂的省略没有交代摔倒的时间）。在他身边，可以看到椅子、摔破的挂钟、表盘和钟锤。

——大特写（贴地板拍摄）：挂钟的齿轮在地上滚动，而后，戛然停住。

显然，所有这些镜头都是在运动中衔接的。镜头的系列构成了连续推进的完整事件。但是，从严格的纪实观点来看，这样分解动作纯属多余；它并没有讲述更多的内容。为了描述这样短暂的动作，一个镜头就足够了；至多用两三个镜头来区分主体和客体、原因和结果，再多则无用。因此，我们看到，这里的意图并非分解事件，而是介绍事件的详情，赋予事件一个“理想”的转现方式，把事件分解为最富涵义的各个方面之后，重新组合，加以展现。

这根本不是力求做到风格简洁删掉对内容的表达可有可无的字句的小说家的语言。恰恰相反，这里似乎对每一句话都要细加玩味，以便欣赏或吟咏，以至于尽管镜头交换频繁，而节奏却相当缓慢，人们在事物周围辗转，直至精疲力竭，却未前进一步。动作踟蹰不前。这是一种把较小的事件渲染为一个“主题”的艺术。剧情不是在平直的铺叙中保持连续性，它只是动作或特殊时刻的衔接。戏剧结构有所减弱，但是，影片结构也不同于小说：这是犹如史诗中一曲唱毕再接一曲的“组歌”。

而且，普多夫金在他的著作《电影技巧》中明确告诉我们他的意图：

拍摄影片不仅是引导着观众的注意力，使他们只看到重要的和表现出特性的东西。

当我们要了解任何一件事物时，我们开始时总是先了解总的轮廓，然后由于我们注意力的高度集中，而看到愈来愈多的细节，这时，我们对这一事物的理解也就随着丰富起来。详情和细节永远包含着张力。正因为这一点，电影的表现才能够有力量，电影才可能具有把细节特别清楚特别生动地表现出来的特点。电影表现的力量，就在于它通过摄影机总是在努力尽可能地抓住每一个影像的本质的东西。摄影机好像永远在努力洞察生活中最深的奥秘；它在那里努力摄取的东西，绝非一般观察者偶然向四周一瞥就能看到的。摄影机比一般观察者洞察得更深刻些，凡是它能看到的东西，它都可以拍摄并把它们印在胶片上。当我们观察某一真实形象时，我们一定要花费一定的时间和精力，才能从一般的轮廓一直观察到详细的情形，才能使我们的注意力集中到可以看到并了解它的一些细节的程度。但电影却用蒙太奇的处理省去了观众在这上面所费的精力。电影观众是理想的、敏锐的观察者，这是导演使得他们成为这样的观察者的。在那些被发现的、深深地留在人们记忆里的细节中存在着人的感知要素，即赋予艺术家的作品以艺术特征的创造要素，也就是决定银幕上的事件的最后价值的唯一要素。

把谁都能够看见的东西在银幕上表现出来，就等于什么也没有表现。因为电影所需要的不是那种一般的、偶然的、浮光掠影的一瞥就可以一览无余的素材，而是要专注的、锐利的、能看得更深刻的目光才能看清的素材。这就是那些对电影有极敏锐感受的伟大艺术家们和专家们要利用细节来使他们的作品

变得深刻的原因。①

近几年来，一些影评家，尤其《电影手册》的编辑们极力反对这种渲染性的镜头分切方式，对其原则和定义横加指责；这恐怕是荒谬的。实际上，对于创作者来说，重要的是明白他要拍什么，对批评者来说，重要的是了解人家要拍什么。当然，对于仅仅打算以戏剧和心理发展为线索的影片来说，这种分镜头是违背常理的。在这种情况下，也只是在这种情况下，我们的批评家们才有道理，他们的冷嘲热讽才站得住脚。但是，可以批评不适合某些电影类型的形式，但不应笼统地对这种形式本身也那样武断地大张挞伐。

这种风格化只能用于相当有限的一些影片中，因为诗本来就少于叙事。但是，谁也不会因为写这样的小说是出于狂热的激情而指责克罗岱尔或贝玑的风格。

我们还可以把爱森斯坦和弗拉哈迪的一些影片归入这类抒情结构，尽管那里的"蒙太奇"效果不尽相同。譬如，影片《亚兰岛人》连续表现的是小船被浪冲坏、捕鲨鱼和风暴袭来的几个"主题"，在《路易斯安那州的故事》中，乡村风光、捕鳄鱼和竖井架等片段构成了影片的基本内容。如果说《战舰波将金号》不像是"组歌"结构，这是因为影片动作的空间和时间被压缩了。总之，在他们两人的作品中，连续性不再受戏剧情节的支配，而是服从一系列富有意味的时刻的"戏剧化"。

吉加·维尔托夫的思想蒙太奇来源于完全不同的方法。我们已经论述过，起初，这位理论家的意图是如实捕捉现实，这种艺术本质上是把经过选择的纪录片素材加以编排，汇集到一起，从许多客

①见《论电影的编剧导演和演员》中译本，第55—59页，中国电影出版社，1980年。——译注

观的和互相独立的事件中提炼出新的思想。就其本质而言，这类蒙太奇相当于爱森斯坦的蒙太奇，但是其目的和运用方式完全不同。

固然，由于某些材料欠缺，确实无法靠逆推方式构成一部影片，“新闻剪辑片”的情况则不尽相同，因为其创作过程与惯例相反。不是先有构思，先确定表达思想所需要的素材，而是抱着起初并不明确的意图，从可供选择的一批素材出发，然后，依据这些素材，按照素材提供的可能，表现出与当初意图有关的一些思想。这颇似一位并不根据选定主题去构思韵脚和韵律而是借助他记得的韵脚表达思想或情感的诗人。我们知道这种情况是诗歌创作的惯例。可惜，处理影像不可能像使用词汇那般容易，因为词汇可以随手拈来，而影像不可能呼之即来。因此，创造的余地更加狭小。

简言之，这种蒙太奇是利用新闻影片中的文献资料，把一些事实材料并列在一起，这些事实材料里有明显的真实性，但仅表示它们所呈现的事物。这时，我们所表现的是一个仅仅存在于这种关系中的思想。

假设我想以1940年的战争为主题制作一部影片。我在新闻片中选择表现1936年希特勒在纽伦堡某处面对狂热的人群声嘶力竭地吼叫的镜头。我又选择另幅表现火海中的柏林和1945年盟军入城的镜头。单是把这两段史实并接在一起就会立即产生出并非简单化的因果联想，而且令人感到悲剧关系和因果的必然联系。随后，我仍然按照这种方法展现没有直接联系却具有一定逻辑关系的影像，通过影像表达思想。虽然这不是我拍摄的镜头，但是，借助它们，仅靠蒙太奇的灵活运用，我就可以表达思想。真实纪录虽然仍保存着一定的价值，但只能视为被辩证地运用的素材，我的辩证法只是以真实性为依据的，但是，这种真实性被不断掺了假。

有一种“新闻剪辑片”，它们的目的只是再现一个时代的氛

围，客观地观察事物，即尊重所摄事物的严格的纪录价值，没有对其再加工的“构造”思想，显然，这种影片不属此类。譬如，《夜与雾》和《犹太区居民》。但是，像《我们为何而战》(1943—1944年摄)那样的著名的系列片则符合吉加·维尔托夫的原则。

遵循这类原则，势必虚构“理想”时空。“1936年的纽伦堡—1945年的柏林”，这个关系把相距甚远的时间与空间联系在一起。但是，艺术的功力在于使人觉察不出时空差距，让人感到从一个镜头到另一个镜头，从一地到另一地时间相隔甚短。似乎盟军随着希特勒的吼叫进入柏林，似乎这是他吼叫的结果。因此，对比效果更为猛烈，时空亦能产生同质和连续的感觉。换言之，借助蒙太奇的力量，我们忘掉了真实事件的历史背景和地理状况，只看到把两件事联系在一起后产生的特定涵义，这种涵义既符合逻辑，又是随意性的。

在所有的蒙太奇形式之中，这当然是一种最抽象的形式。这不仅因为它只表现一系列思想或被理智所激发的情感，而且由于它从新闻片中取材时只能依靠纯报道性的、超出其内容之外的情感因素全付阙如的材料获取效果。此外，新闻影片的镜头大部分是远景；而全景镜头的特性与特写镜头的特性全然不同。实际上，由于全景镜头包含的逻辑性信息，不含情感因素，这就使我们能够冷静旁观由镜头传达的事物，通过事件和观众之间的若干“间离效果”使我们与剧情保持距离。观众的参与完全是理性的。人们之所以激动，是由于动作、事实、思想或从思想导出的情感，而不是由于作为“事物”的物象本身及其表现方式——至少，影像造型性煽不起激情，显然，这种蒙太奇也不追求这类效果。

在全景镜头中，各个局部融会在彼此之间的各种关系中。这种关系为数众多，为了解每一物象的每一特点，就应研究这一特点与

整体中其他各特点的所有关系；我们认为，完形心理学对这一点强调得还不够，实际上，事物之间的关系归根结底比事物本身更重要。一个“整体”必然高于各部分之和；而且，我们看到，为什么同样的一些元素，有多少排列方式，就有多少涵义，其间的关系无一相同[1]。

由于全景镜头主要表现的是运动关系，因此，感知的侧重点在于理解，而不是从智力活动引出的感悟。所以，如果说看特写镜头时，为了理解，首先要有激情，那么，看全景镜头时，激情是理解的结果。理性概念更为重要。在每个镜头都具有鲜明特征的特写中，理解与否的关键不在于是否看清银幕上的物象，而在于是否明了各镜头间的接续关系；特写镜头总是按适当的节奏对比并列起来的不同形式；在这里，智力活动的特点是分析。相反，在全景镜头中，智力活动的特点是综合。在这里，镜头的持续只是为了深化这种智力活动，以把握动作中包含的变化。全景镜头的节奏既表现于“内容”（表演、场面调度），也表现为蒙太奇，而运用特写镜头时，节奏只随蒙太奇变化。

当然，这里谈到的只是固定镜头。我们随后将看到，移动镜头和景深镜头亦能将特写镜头的感性特征和远景镜头的理性特征结合起来，当然，意图有所差异。

总之，特写镜头在感受上较为具体，在理解上较为抽象，全景镜头则在逻辑理解方面是十分具体的。而且，它所包容的一段时空越完整，现实越“客观”，理解便越具体。

所以，从“远景”到“大特写”，影片的镜头一反通常所见，并非仅仅意味不同景别，仅仅表示空间差异。各种景别与再现的内

---

①实际上，整体不仅高于部分之和，而且是他物。

容结合在一起构成各自不同的形式，造成不同的感受，从而产生不同的意识、情感和理解。同一个题材，如果先是大部分用远景拍摄，然后再大部分用近景拍摄，即便剧情发展和剪辑顺序不变，也将是截然不同的两部影片。故事不变，但是，印象、情感、思想和情绪的表现将完全不同。意义将随着不同特征而变化、变动和改观。

在处理影像结构、安排影像之间的关系以达到预计效果时，这些问题具有头等重要的意义。无疑，大多数导演对这些问题只是一知半解，尽管他们也能靠直觉去运用这些原则。但是，我们以为，只有勤于思考认真钻研才会大大丰富他们的表现手段，避免许多失误。相反，歪打正着算不上“天才”；像拉摩、达·芬奇和爱森斯坦这类伟大人物的艺术实践始终与理论和美学探索息息相关。

现在，我们研讨一下与吉加·维尔托夫的原则相近的“理性”蒙太奇，因为它也是通过影像之间的关系，而不是通过单纯的环环相接的连续性叙事表情达意的。理性蒙太奇与连续性叙事的区别在于，即使它的影像属于实际经历过的现实，按照这种蒙太奇组合在一起的事实仍然是主观视像。它们是以史诗方式被重构和展现的。

这一基本区别一旦确立，我们就可以说，爱森斯坦创立的不是一种蒙太奇理论，而是多种蒙太奇理论，其用法不同，效果亦往往相异；我们最终可以按照其最显著的特点对这些理论加以区分：杂耍蒙太奇，即绝对“理性”蒙太奇，或称电影辩证形式；以及在爱森斯坦影片中最常见的形式，由于尚无专门术语，我暂且称之为反射蒙太奇。

1923 年 5 月，爱森斯坦离开戏剧界投身影坛时，在由马雅可夫斯基领导的先锋派杂志《左翼艺术战线》上发表文章，阐述自己准备用于电影创作中的理论。他写道：

在我们的戏剧概念中，“杂耍”是一个特殊的时刻，其间一切元素都是为了促使把导演打算传达给观众的思想灌输到他们的意识中，使观众进入引起这一思想的精神状况或心理状态中。可以为这一时刻做准备，做估计，以造成情感的冲击。

杂耍与作为目的本身的杂技节目、或喜剧因素、或仅仅旨在变化巧妙的魔术戏法没有共同之处。相反，杂耍需以观众的反应为依据。

如果运用得当，它可以造成“积极”的场面调度。我们不是静态地反映事件（那样，一切手段就限于表现动作的合乎逻辑的推进），我们提出的是一个新形式：不拘陈规的杂耍蒙太奇，这种手法在内容上可以随意选择，不受原剧情约束（但是，选择要符合这个剧情的涵义），促使造成最终能够说明主题的效果。这就是杂耍蒙太奇。

我们知道，这种解决方法用于戏剧中造成的弊害[①]。在电影方面，反对这种做法的主要理由是，只有运用生动的元素（即包含戏剧性的元素），这种做法才有价值，才能够与具体的象征意义同时产生感染力。当它用随意选择的、强加于现实之上的和并非融于现象之中的象征时，它就失去了价值。爱森斯坦过分热衷于把自己的创见系统化，以致多次陷入这种失误中，他往往运用这种方法把“非有机的内容”硬与有机的内容混在一起，结果，导致抽象的形式化，把选用的元素勉强插入风马牛不相及的背景中。

在他自己的第一部影片《罢工》中，有一段表现钢铁工人举行

①爱森斯坦最初作为戏剧导演曾尝试过运用类似“杂耍蒙太奇”的方法，甚至把一场拳击赛插入话剧《墨西哥人》中。——译注

罢工和沙皇士兵大肆镇压的情节，在表现工人被追赶遭枪杀时，插入表现屠宰场中牛被宰杀的镜头，作为对比。效果是惊人的。然而，虽说思想被表达出来了，戏剧的真实却受到损害，造成失真。实际上，整个剧情发生在工厂中和街道上，与屠宰场毫不相干，屠宰场镜头是随意地和不合逻辑地插入与其无关的一个事件中。因此，这纯粹是导演的伎俩，无非是为了借用剧情注入一个思想。

1924 年，这个蒙太奇的新意令人惊异。沉浸在紧张的剧情中的观众忘记了戏剧的依据，而仅仅注意到辩证的依据。如今，观众会一眼看出这种并列手法的矫饰特点。在“思想”的紧紧束缚下，爱森斯坦必然常常如此行事，从而忽视了叙述的真实性，甚至忽视了事实的真实性。

虽然严格说来，在影片《十月》中并无杂耍蒙太奇，但是，在这部影片中，与此形式有关的败笔却时有所见，当时，爱森斯坦已经开始了后来被称为“电影辩证形式”的试验，这是一种更注重理性和更抽象的蒙太奇形式。譬如，影片表现了在攻打冬宫时，召开第二次苏维埃代表大会的情景，在表现孟什维克代表居心叵测时插入了弹竖琴的手的镜头。这纯属文学构思，为的是说明孟什维克的发言是虚情假意的，是迷惑听众的老调。思想的表达尽管显得矫揉造作，毕竟是有意义的，然而，我们会纳闷：在开会这个具体的客观现实中，竖琴和竖琴师是怎么出现的？

还是在这部影片中，有一个表现科尔尼洛夫走在白军队伍的前面准备进入彼得格勒时骑在马上的镜头，骄横狂妄俨然拿破仑再世。仰拍镜头加强了这一印象。但是，这还不够；爱森斯坦又放入一个拍摄角度相同的展示一尊骑士雕像的镜头，以渲染和强调狂妄得可笑的派头。就算意思表达出来了吧，但是，在符合逻辑的连贯情节中，尤其是在俄罗斯北方的原野上，从哪儿冒出来的雕像？

在另一处，我们看到克伦斯基待在冬宫的一间大厅里。他正在背诵演说词，踱来踱去，打着手势，不时停步对镜顾盼。有一个镜头表现了在宽敞的大厅中克伦斯基干瘪瘦小的身影，这个镜头渲染了克伦斯基陷入茕茕独处众叛亲离的处境的印象。而在大厅壁炉上还立着一尊拿破仑的半身雕像。当然，爱森斯坦还是不失良机地用傲立在镜前的克伦斯基的不同镜头与之对照。两者的联系可以成立，因为这个雕像亦是布景的一部分。它包含在戏剧空间之中，可以说与动作有关，因为克伦斯基多次走过这座雕像，也看到了他。突然，大门砰然洞开。冬宫陷落，赤卫队冲入大厅。克伦斯基匆匆逃窜。而就在大门洞开、革命者冲进来的时刻，插入一个镜头，表现打碎在地上的拿破仑的半身雕像。是谁把它碰掉的？没有别人，无非是爱森斯坦自己。原来可以轻而易举地就把这个象征物引入具体的现实中：克伦斯基打着手势走过壁炉前的时候可能不巧碰掉了它。这样就可以有如下的蒙太奇：半身雕像被碰倒；房门洞开；克伦斯基狼狈逃窜；被打碎的雕像散落在地上。本来这是唾手可得的场面，但是，爱森斯坦由于一心迷恋于思想本身，结果没有想到这一层，或没有顾到这一点（或者说只在事后进行了蒙太奇处理，而没有在分镜头时设计这个效果……）。

在这场戏稍前，我们看到克伦斯基在他的部长们的簇拥下走进冬宫的情景。当他沿着通往沙皇寝室的阶梯拾级而上时，穿插了一组字幕，依次写着军事部长、海空军部部长、外交部长、内务部长、大元首和元首的字样，这里的用意是讥讽克伦斯基如何独揽大权。但是，宽敞的楼梯总共也只有三十级台阶；克伦斯基也只走到二层楼上。因此，我们从不同角度看到克伦斯基仿佛是在原地踏步。用意是表现克伦斯基的动作徒劳无益，表现他的内心空虚和荒唐无稽：他徒有向上走的动作，却不见前进。然而，在这里，现实

受到歪曲。有人会反驳说，这倒无关紧要，因为反正阶梯的外形最相像不过，只要不断地变换拍摄角度的视点就可以消除最明显的区分标志。随后，克伦斯基来到二层楼的楼梯口，一个仰拍镜头展现出他的头顶上方的一根画柱（柱头的雕饰是光轮托出的花冠），仿佛是罩在克伦斯基头上的光环，使独裁者显得无上尊荣。这个镜头并不出人意料，因此，嘲讽意味更为鲜明；这个镜头之所以并不意外，正因为爱森斯坦利用的是实实在在的包括在布景中的一个雕饰，是存在于真实的戏剧空间中的一件实物。在这里，他利用的是现实。他对现实进行了加工，但是，没有歪曲它，没有掺假。可以说他没有把与剧情不相干的物象引入事物的客观实在中，而在前面列举的几个实例中，抵触的引入总要损害真实。

普多夫金也做过多次探讨，并获得过相似的效果。在影片《圣彼得堡的末日》中，有一个表现工业家打电话时发号施令的段落，在表现他的两个镜头中插入了一个威风凛凛至高无上的彼得大帝的雕像。但是，这个雕像确实矗立在圣彼得堡的广场上，我们在影片的前一部分也已经见过它。虽然这个比喻和爱森斯坦对科尔尼洛夫的比喻一样，也是随意性的，然而，至少就雕像的位置而言，这种比喻关系是可以成立的。有时（当然，也是偶见……），普多夫金很善于运用爱森斯坦的方法，甚至胜过爱森斯坦本人。譬如，影片《母亲》的结尾部分，罢工工人和游行群众形成不断壮大的人流，在营救出被囚禁的战友之后，势不可挡浩浩荡荡地前进。这时，普多夫金在这些镜头中间穿插了一组表现涅瓦河河水夹着浮冰奔流向前的镜头，仿佛河水刚刚胜利地冲决了冰封。而我们就在圣彼得堡，涅瓦河就是外景的一部分。而且，恰巧游行队伍顺着涅瓦河前进，走过林阴道，穿过横跨河上的铁桥。事件和比喻项同处一个空间，构成同一客观现实，互为依存，相辅相成，极富象征性。

同样，这座铁桥亦是象征。哥萨克骑兵将在桥上出现，向游行队伍开枪射击、挥刀乱砍，这座铁桥的僵硬外表象征着全副武装的哥萨克骑兵这支盲目无情的镇压力量。

从上述实例中，我们可以获得一个教益，即在电影中“好像”这个词汇是无法表现的，除非比较项与被比物同处一个空间，或者以其他方式与原剧情相关。

电影中有一个为大家所熟悉的俗套，就是在表现站在门口饶舌的两三个妇女的镜头之后，插进呱呱乱叫的鹅的镜头。假设动作发生在大城市中，鹅的镜头就是凭空虚设，就是人为的比喻，因为大街上不会有鹅转悠。反之，如果动作发生在农村，即使鹅并非近在眼前，这个比喻也是可行的。然而，如果女人们是在农场院落里闲聊个没完，在后景处我们看到了鹅，这时，两者的关系既直接，又具体，又富有象征意义。一切都变得真实可信。

但是，应当指出，如果打算强调一件事物的隐喻性，就必须单独呈现它。在这里，用一个摇拍镜头，稍微突出一下鹅即可。仅举爱森斯坦引用过的一例：当杜甫仁科的影片《土地》在表现为年轻的农庄庄员送葬时又为我们表现一个待产的妇女时，这个事件似乎是纯粹的巧合。实际上，我们看到这个女人躺在她的屋舍里。观众也许能够从这一组合中猜到一种象征涵义，但是，这里并没有强调它。影片没有交代，作者也没有特意表现它，虽然他让观众做如是理解。相反，假如杜甫仁科把这个女人单独表现在外景中，通过蒙太奇把这个镜头与葬礼场面组合在一起，这个影像自身就会产生抽象意义，与繁衍生殖的概念联系在一起，变成观众意识中的感情等价物，从而强调出泛神论主题，这是杜甫仁科打算表达的普遍思想。

有人会反驳说，杜甫仁科客观地展示事物的方式为观众留下更多的自由。是否看出象征这是观众的自由，没有它也丝毫不影响事

实的明显存在。但是，通过更巧妙的构图，我们本来可以把怀孕的女人（放在前景）和位于后景的送葬队伍并置在一起。这时，蒙太奇效果便呈现在镜头之中：通过醒目的位置，女人便会产生同样的象征涵义（这有别于在同一环境中看到女人和鹅的影像，在那里，如果不通过摇拍"单独"表现出后景的鹅群，就会产生相反效果，女人就会成为象征）。

爱森斯坦说，"我们不能通过温度计表示温度，通过翻日历表示时间，通过加速方式表示降落；应当造成印象，造成具体感受。"而单独一个影像做不到这一点，只有影像之间的关系，一种联系和一种情感的撞击能够激发这种感受。或者，只有在特定的情况下，只有一个单独表现的细节可以提示这种感受，因为它暗含着这种感受，因为它是这种感受的符号。但是，这是富有情感的和激情的符号，而不是刻板的或程式化的符号。

然而，只有当隐喻融入具体现实中，并借助一个特殊时刻超越具体现实，才能运用隐喻。于是，这种透析便产生魔力。它使现实变换容颜、神采飞扬、涵义倍增。但是，如果忘记内容的意义，仅仅考虑这种抽象化和从中产生的思想，那么，便会即刻落入虚幻和人为巧饰中。

在影片《十月》中，那些多少算得上杂耍蒙太奇的影像（即随意选取的与剧情无关的隐喻）是与影片的逻辑相乖违的，因为在线索单一的连续内容中引入了两个异质镜头。这就像一位作曲家，他原想配置和弦或对位造成完整的旋律，可是，他最终只是把两个旋律插入第一个旋律中，结果，两个旋律互相搅扰，不成曲调。

但是，如果不是用一个银幕，而是用多幅银幕（如阿贝尔·冈斯采用的三幅银幕），我们就有了多个画框和多个空间，也就是说有了多个旋律、多种连续。我们立即看到它们可以彼此一致，或互

相对位。而那时就可以设想，某个动作依照其具体的戏剧情节在中间的最主要的银幕上展开，在侧面银幕上并列（空间意义）附加性影像，作为象征，陪衬主要的影像。这时科尔尼洛夫之前的那尊骑士雕像、苏维埃会议之前的竖琴师、克伦斯基前面的拿破仑半身雕像就完全可以成立。它们不再是插入剧情中，而是展现在旁侧。并且，还在同一时间。爱森斯坦追求的理性效果便即刻付诸实现，而不必违背再现形式的逻辑，破坏事件的真实。所以，这个原则相当不错，但是，在常规电影的范围内无法采用它，因为常规电影完全是单旋律的，它要求和包含旋律的连续性法则。乐器与导演的追求不相适应：一架钢琴弹不出交响乐。

对爱森斯坦来说，蒙太奇的重要性无论如何不限于造成艺术效果的特殊方式，而是表达意图的风格，传输思想的方式：通过两个镜头的撞击确立一个思想，把一系列思想贯注到观众的意识之中，这一系列思想造成一种情感状态，尔后，借助这种被激发起来的情感，促成一种精神状态，使观众对人们打算传输给他们的思想产生共鸣。这样，观众不由自主地落入这个过程，受到这个有力的链环的束缚，似乎心甘情愿地卷入这一过程的总流向中，似乎这种卷入是出于自己的判断，出于个人的决定，而不是叙述者巧言善辩的结果。众所周知，这就是这位电影大师的原则，正如埃德加·莫兰所说，他的作品是“一个结构严密的体系，在那里，影像的情感力量的深化与运用达到了逻各斯的程度”。

但是，爱森斯坦一旦踏入纯理论的迷津，拼凑什么“电影辩证形式”[1]，必然会走弯路，而这个以视觉形象的象征性和内在涵义

[1]实际上，“电影辩证形式”一说晚于影片《战舰波将金号》和《十月》。它始于1928年。但是，它的本意不过是把杂耍蒙太奇理性化，把影像—符号理解为独立辩证形式，以过激形式推广。

的逻辑性为根本的“电影辩证形式”忽略了被表现的内容。

爱森斯坦第一个承认自己的失误，他说：

两个蒙太奇镜头的并列不是二数之和，而更像二数之积，这一事实以前是正确的，今天看来仍然是正确的。……那么，当时对这无可争辩的现象的看法所发生的“偏差”，究竟在哪里呢？

错误在于：主要强调了并列的可能性，而研究者放松了对于并列元素本身的注意。

我想，这里的问题在于我首先被这样一个事实所迷惑：就是两个各不相关的镜头，经常不顾它们本身的内容，根据剪辑者的意旨而被并列在一起时，能够产生“某种第三种东西”，并且变成互有关联的了。

当初运用这方面的材料和这方面的机会时，我自然更多地思考各种并列的可能性。对于被并列的元素本身的性质，却没有给予应有的分析性的注意。当然，仅仅注意这后一方面是不够的。这种只注意“镜头内部的”内容的做法，在实践中就会导致蒙太奇的衰退和由此而产生的一切后果。

那么，为了把两个极端纳入正规，应该更多地注意什么呢？——应该注意的是那些既能够同等地决定“镜头内部的”内容，也能够决定这些单独的内容在结构上并列的基本元素，也就是那整体的、总的和统一的内容。

前一个极端过分热衷于组接的技术（蒙太奇方法），后一个极端则过分热衷于被组接的各个因素（镜头内容）。因而，应该更深入地研究一下这个统一的基础的本性问题。正是这个基础使每一部作品同等地既产生出各个镜头的内容，也产生出

通过这些镜头这样或那样的并列而展示出来的内容。

但是为了达到这一步，本来不应该把研究兴趣一下子就集中在离奇的情况方面，在那里，这个完整的、总的和终极的东西，不是可以预见的，而是意外地产生出来的。要多研究的本来应该是这样一些情况：非但各个镜头不是互不相关的，而且那终极的总的、完整的东西本身不仅是可以预见的，同时也既能预先决定它的各个因素，又能预先决定这些因素之间并列的条件。只有这样的情况才是正常的，大家可以接受和运用的。在这样的情况下，这个整体就完全会作为“某种第三种东西”而产生出来；而镜头和蒙太奇如何被确定的完整图景，亦即它们两者的内容，就会更加清楚，更加明确了。而这样的情况，对电影来说恰恰是典型的。

这样来看待蒙太奇，那么不论是各个镜头或是它们之间的并列就都有了正确的相互关系。蒙太奇的本性不仅不会脱离电影写实主义笔法的原则，而且还将作为展示内容真实性的最合乎规律和最有逻辑顺序的表现手段之一，而起到它应有的作用。①

在影片《战舰波将金号》和以后的影片中，爱森斯坦摒弃了杂耍蒙太奇，以及杂耍蒙太奇的有害后果，代之以可称为反射蒙太奇的手法，在运用象征时不再脱离原来的内容。这就是对局限在符合逻辑的进程内的、可以理解的和富有意义的事物进行组合的蒙太奇，它适时地插入到某一事件中，或是为了与该事件形成对照，延缓事件的解决，或是为了确定彼此相关的各事物之间的具体反应，

①参阅《爱森斯坦论文选集》，中译本，第349页。——译注

或是为了通过反射型联想提示前一段剧情中包含的类似事件，以此作用于观众的感官和意识。

爱森斯坦论述说：

> 镜头不是蒙太奇的元素，它是一个细胞；正如细胞的分裂产生一系列不同的机体一样，镜头的分切——镜头的抵触、镜头的冲突——可以产生概念。
>
> 普多夫金的主张是，蒙太奇只是镜头的组合（association），是为了阐明一个主题，把一个一个片段安排成序。我主张，蒙太奇是冲突（collision），从两个因素的冲突中迸发出一个概念。我以为，组合仅仅是一种可能，一个特殊情况。
>
> 想想看，粒子的一次撞击可以形成数不胜数的组合形式。组合形式取决于粒子撞击的速度、能量、轨迹方向等因素。在所有这些组合形式中，有一个冲击点非常微弱的组合，在这里，冲突弱化为两个粒子的同向运动。唯独这种组合形式符合普多夫金的观点。①

我们可以回答说，也唯有这种组合形式符合戏剧统一律，在这里，各种原因导致相应的后果，在单一的连续过程中推演，这个连续过程就是因果关系发展本身——没有这一点就没有戏剧（就这个词的文学意义而言），只有偶然事件。如果两个动因不是同向推进，就不会有安排得当的剧作，也不可能有剧情发展。

爱森斯坦做的比较倒也启发我们进行一番“热力学”的比较，通过比较，我们可以看到，冲突式或冲击式的蒙太奇虽然不适合表

---

①引自《电影形式》一书。

现以个人经历为主干的故事或戏剧的直线单描性连续过程，却完全适用于表现以集体为主干的剧作，这正是爱森斯坦所有影片的题材。

无论是布朗运动①，还是普通的沸水，能量增加的粒子——原子或分子——都要把这种能量转化为运动，并通过运动转化为热，转化为光。所有这些粒子都是朝着不同方向做无规则运动。但是，不同运动合成一个统一的运动，形成一个整体：水开始沸腾。

我们不难看出，以集体为主干的剧作所塑造的形象就有这个特点，那里，统一的运动犹如横溢的洪流，只是无序程度不同却受到同一股力量驱动的个体运动的集合。有人还会进一步认为，严格意义上的"戏剧性"无非是两个或几个粒子撞击结果的延续，按照这种看法，人们完全可以接受爱森斯坦对戏剧特殊性的理解。最后，我们同意关于爱森斯坦的蒙太奇原则仿效了史诗的运动的论断。这些原则产生的形式与史诗的运动形式相同。爱森斯坦影片的连续性只是互相冲突和互相撞击的一系列镜头，只是激烈的、多种多样的和不连续的"冲突"。任何人物、任何事件在时间上都不是延续的，而只是呈现为一个高潮性瞬间，它揭示自身并说明其他高潮性瞬间，它们的总和就构成史诗。

况且，在爱森斯坦的作品中，时间延续仅起次要作用。他仅仅把握一个集体性事件的爆发，他在瞬时和简缩上做文章。《战舰波将金号》的剧情发生在四十八小时内；《十月》的剧情发生在十天之内。如果剧情延续几个月（《总路线》、《亚历山大·涅夫斯基》、《伊凡雷帝》），影片的结构就像分成若干章节的诗，每一章节所描述的

---

①布朗运动指液体或大气中悬浮物质微粒永不休止的无规则运动，由微粒的热力运动的分子撞击引起的，液体温度愈高，运动愈迅速。——译注

只是曲线上的一段。爱森斯坦的动力学不是演进，不是渐变，而是爆发。人们顺着小溪，沿着河水漂游而下；可没有人在沸水中漂流。当沸水被压缩时，它会炸开容器，而绝不会自己流走。因此甚至可以说，爱森斯坦的动力学是“内在的”、局部的、处于静态环境中的动力学：一个在有限时间内的特定空间的动力学。莱翁·慕西纳克十分恰当地形容过：“爱森斯坦的一部影片犹如一声呐喊，普多夫金的影片宛若一首歌曲。”

在爱森斯坦的影片中，只有涉及一个集体性的运动时，运动本身才得到完整的表现。个体的运动则几乎从来得不到完整的表现。或者爱森斯坦只提示原因，表现结果，或者删去实现这一运动的时间（除非有表现的必要）。一个镜头是动作的开始，下一个镜头便切入动作的结果。譬如，一个士兵挥臂举刀准备劈砍下去，这个姿势刚出现，立刻转入下一个镜头：马刀砍伤一个女人的脸，她的眼珠被砍裂，淌着血，流到面颊上。

爱森斯坦所着力表现的只是运动的“连接点”、意志的萌发时刻、行动的准备和这个行动的结果。这使他的影片，尤其是他的《战舰波将金号》，具有一种如此强烈的动感，有如“运动的凝聚”。

当然，只有当被省略的是一个短促的动作时，才能使用这种简约手法。如删去的部分间隔时间较长，就可能造成剪接不当的感觉。这时，爱森斯坦就采用类似交替蒙太奇或称“中断式”蒙太奇的手法，这种蒙太奇酷似音律学所讲究的“节奏平衡”。

在敖德萨阶梯这一场景中（这场戏结束于哥萨克举刀砍向女人脸部的镜头），一队白军走下台阶，一个母亲抱着被打死的孩子走上台阶，停下脚步，求他们别再开枪。哥萨克的枪口对准她；军官举起军刀，马上就要发令“开枪”。这时，爱森斯坦切入一个短暂的平行动作：他表现了躲在栏杆后面的惊惶的一组百姓。随后，立

刻转回来表现动作结局：我们看到母亲抱着婴儿躺在血泊中。哥萨克迈过她的身躯，继续疯狂地杀戮。

这种类型的蒙太奇在节奏上具有宣叙调式的均衡特色，在智力活动上是以某种反射活动为依据的（我们还应指出，这种宣叙调式的结构是以与人的记忆有关的类比活动为依据的）。譬如，我们看到：

镜头 A ——行刑队排成一行；士兵架枪；

镜头 B —— 一个男人被蒙住眼睛，依墙而立。

受这两个镜头的关系所制约的反射性概念是这个男人将被枪杀。如果要补入一个镜头，那就是目睹行刑过程。爱森斯坦恰恰省去这一笔。他让观众去想象，因而，让观众去担忧。如同在前一个实例中一样，他转而表现一个平行动作，既是为了把处刑所用的时间表现得合乎情理，也是为了替这个动作设置一个较为强烈的对应。随后，他再表现结果：我们看到饮弹而亡的男人倒在墙边，在远处，可以看到行刑队排着队渐渐走远。当然，爱森斯坦毕竟把 A 和 B 两个镜头联系在同一时空中，即利用了同一景框——或在段落开始，或在结尾，如这里的处理方式。

与这种简略法相反，爱森斯坦也往往运用与其对应的时间延展，但是仅用于应当加以突出的群众性场面中，如敖德萨阶梯这一著名段落。通向海岸的敖德萨阶梯相当宏伟，但是，也只不过一百级台阶，中间有十几层平台。然而，开枪射击、驱散人群、队伍被冲乱和白卫军走下阶梯这几个场面所延续的时间，让人觉得阶梯长度超过原长度三四倍。但是，由于越来越强烈的紧张感，这个时间的延展实际上难以令人察觉。每一级台阶和每层平台外形相似，让人看不到任何区分标记，而且，我们看到的也不是一队白卫军走下阶梯朝人群开枪，而是两队或三队，因此，每批队伍都为重复主题

和时间的符合逻辑的延展提供了可能。

影片《十月》中广为人知的吊桥片段的处理则与此有别。革命者被白军追杀——打算冲过垂在涅瓦河上的吊桥，回到红军占据的对岸。但是，“白匪”绞动缆绳，吊桥慢慢吊起，截断了革命者的退路。然而，在最后关头，人群还是跨过分成两段的桥板，冲了过去。可是，有个姑娘在跨越障碍时死于枪下，她的头枕在正被吊起的桥面上，被慢慢提起来。几个全镜头之后，一系列更加紧凑的近景从不同角度框入姑娘的身体和头部，她的头发被桥扼卡住，慢慢提升。这一景象确是一种残酷的美。但是，吊桥的运动始终相同，每一次都是从零点开始升至20厘米左右（四个镜头），然后，从20多厘米升至50多厘米（另四个镜头），反复出现，直到头发被拽了出来，姑娘的头无力地垂向地面。

正如维克多·什克洛夫斯基指出的那样：“爱森斯坦把时间拉得那么长，似乎桥永远也吊不起来。”在这里，爱森斯坦为了达到更强烈的真实，又一次宁可破坏现实，把这一影像变成脱离直接背景的一种象征。但是，当写实的影像如此脱离客观真实时，不仅它的符号意义被特意点明，而且变成了单纯的修辞格式。因此，其效果颇嫌造作。

但是，在一般情况下，我们可以说，在各种可行的手法中，普多夫金摒弃的是涵义不够充分的手法，对其他手法则兼收并蓄，而爱森斯坦则仅仅选择和运用最富涵义的手法。他的作品欠缺抒情性和舒展性，却更严密、更直率、更冷峻。如果说，心理时间在他的影片中不起作用，那么，我们刚才已经看到，以时钟为准的可测量的时间对他来说是节奏变化的基本要素。他利用这个要素作为增加戏剧张力或运动强烈感的驱动器。在爱森斯坦的影片中，节奏就是表现在度量关系整体中的事物及其各侧面、事件及其延续时间的永

恒冲突中，这种度量关系则是由内容的强度和导演期望用这种结构使其获得的一定涵义决定的。

我们现在再进一步研究一下在敖德萨阶梯上的屠杀场的节奏结构（它是电影节奏最完美的典范之一），首先应强调指出，爱森斯坦的基本意图之一是按照动作所要求的心理—生理节奏表现被描述动作的节奏：以痛苦的节奏展现能够激起痛苦的内容；以激情的节奏展现能够唤起激情的内容。譬如，一种节奏表现为紧凑、收缩，另一个节奏表现为振奋或充满活力，这样，观众对于被描述的动作就有一种触及肌肤的感受，因为观众的生理节奏（心脏搏动等）仿佛听从镜头节奏的“指挥”。

在那场表现兄弟情谊、群情振奋的片段中，内在的运动越来越舒展，这时，镜头越来越远，从中景变为全景，似乎从急促喘息变成快速而深沉有力的呼吸。相反，在表现痛苦焦急的段落中（如大屠杀和战斗准备两场戏），节奏变得紧凑，一系列短镜头使积聚在一起的细节在短促、紧张和对比强烈的律动中互相撞击。

在敖德萨阶梯这一片段的开始，近景镜头与一连串杂沓交替的远景镜头（跑下台阶的人群）穿插在一起。随后，刹那间，混乱景象变成白卫军走下石阶时节奏整齐的步伐。速度的遽然变化表现出这种不连贯的节奏，这个节奏通过强化另一个不断地意外插入的节奏而持续下来。在全景镜头中（人群跑下台阶）不时插入人群中的细节镜头，以及表现士兵的严整步伐的越来越近的镜头（直至鞋的大特写），全景镜头的延续时间随着速度变化愈来愈短，但是，近景与远景始终交错出现。表现严整步伐的细节镜头（每个拍摄角度不同）突现于人群四散的节奏背景中，犹如音乐背景中的连续打击声，这些镜头是电影中最完美的处理之一：空间分成平行的直线，

分成均等的台级（石阶），时间分成相等的长度（有节拍的步伐），空间与时间被纳入同一个均匀、重复的节奏量度中。我们很容易把它想象为一条直线，这条直线是空间—时间两个坐标的中线。

在这个逐渐加快的下降运动中，突然又加进了相反方向的上升运动。从人群混乱无序的运动又跳到庄严缓慢的上升运动：母亲，独自一人，抱着被打死的孩子向上走去。

然后，又接入人群跑下台阶的混乱运动，其间不时插入严整步伐作为一种突变，一排齐射后再出现连续的间歇。但是，人群的杂乱无序的运动突然转换为另一种运动，这一次是均匀和连续的运动：儿童车沿着石阶一蹬蹬滑下去，直到石阶下，翻倒。这个景象从另一个侧面折射出向下奔跑的概念：从象征人群冲下台阶到这辆儿童车的滚动。

事件的悲壮通过结构的悲壮得到了加强和渲染。由静态转为动态，由平缓到激昂，这是由一种特质到另一种特质，从一种节奏到另一种节奏，从一种紧张到另一种紧张的变迁所决定的，它表现为不再仅限于叙事或描述、而是让我们“积极”置身于事件中亲身“感受”的展现方式中。但是，爱森斯坦还说过，“这些结构形式不是对任何内容都适用的秘诀。它取决于内容，必然随内容而变化。”况且，我们不可能确定出严格的法则，因为每部影片都会因自己的不同意图而重新审视一切。然而，对于一部像《战舰波将金号》这样结构严整、和谐均衡和精心推敲的影片，以及爱森斯坦的所有影片来说，他的观点是可以接受的：“诗歌结构中词汇和音韵的安排可以使诗句有别于一般逻辑的或叙述的语句，同样，在节奏起决定性作用的结构中，影像造型安排可以决定一部电影杰作的特征。”

但是，有一个不应逾越的界限，这就是在时空中的感知条件决定的界限。如果时空关系感觉不到或难以觉察，就没有价值，因此，也是空泛无用的。因此，确立类似价值的企图尤显可笑。

爱森斯坦提到过：

> 按照黄金分割律结构的艺术作品具有绝对统一的力量。……电影似乎还从未进行过“黄金分割律的试验”。因此，既然，就经验而言，《战舰波将金号》这部以结构的有机整体而闻名的影片是完全按照黄金分割律结构的，揭示这一点就更加有趣了。
>
> 我们已经说过，对影片每个局部和影片整体的二进制分切近似等分。其实，它更接近2:3的比例，这是最近似黄金分割律的比率①。而正是在2:3的分切处，即第二幕结尾和第三幕开始出现了主要的顿歇，出现了动作明显停顿的零点。

很好。但是，观众能够感知这种比例关系的准确量度吗？我们认为，由于视觉感知的生理—心理条件的限制，这种比例关系是无法察觉出来的，因为视觉对影像的感受比对时间久暂的感受要敏锐得多。当然，观众对时间关系也会有些清楚的概念，但是，不可能精确地估计这种关系的比值。因此，这种关系是否符合黄金分割律并无多少意义；它也不会因此而增强或减弱。影片的主要生命力绝非取决于它的度量，而仅仅取决于它的情感力量；而这种力量仅仅依据内容、依据内容借助这种时间关系获得的意义。

①黄金分割律比率为0.618…… ——译注

附录 1

电影中的风格和媒介

[美] 欧文 · 潘诺夫斯基　著

李恒基　译

编者按　这是美国艺术史家欧文 · 潘诺夫斯基发表的唯一的一篇有关电影的论文，它描述了电影自诞生以来到发展成为一门不可否认的艺术的演进过程。德国著名的电影理论家和社会学家齐格弗里德 · 克拉考尔认为这是一篇应载入史册的重要文章。

电影艺术是迄今尚在世的一些人能够从它诞生之初就观察其发展的唯一的艺术；况且，它的发展条件，同其他艺术恰恰相反，从而更引起人们的兴趣。发现和完善这种新技术，当初并非出于一种艺术需要，倒是新技术的发明引起这一新艺术的发现和完善。

这就使我们有可能认识到两个基本事实。第一，由电影所提供的愉悦最初并非出自对某项特殊材料的客观兴趣，更不是产生于把某项材料塑造成型的审美情趣，而纯粹是因为人们感到眼前有些东西（什么东西倒无关紧要）生龙活虎地动起来的这种印象所激发出的惊喜心情。第二，最初在装有窥镜的大柜子（即“电影镜”）里

看到的电影，自1894年起就已能在银幕上放映了，它最初是名副其实的通俗艺术（按照惯例，通俗艺术是所谓“高雅艺术”的衍生物）。起初，它只简单地记录运动：奔马、列车、救火车、体育比赛、街头即景。及至后来，出现叙事片，制作者只是摄影师，根本不是“制片人”或“导演”，影片中表演的也称不上是演员，至于赏识影片的人，倘若被人称作“艺术爱好者”，他们反倒会感到有损脸面。

为了招募演员，早期影片的拍摄者一般到咖啡馆去寻觅，失业的跑龙套者或具备相应体格的普通市民定期在那里相聚，有胆识的摄影师只须去转一圈，雇佣四五名合适的人，具体入微地指点他们如何表演，就可以拍摄影片了。“现在，您假装打那位太太的脑袋。”然后，对那位太太说：“您呢，您就假装倒下。”这类产品同那些“为动作而动作”的纪录片一起放映，放映场地又小又脏，光顾者无非是些“下等阶级”的百姓和一批寻求奇遇的小伙子（1905年前后，我记得全柏林只有一家电影院，那是个阴暗而且名声欠佳的场所，不知为什么偏偏起了个英文名字，叫“会面室”）。无怪于“上等阶级”的人士逐渐开始涉足这类小影院时，并不是去寻求正当的、严肃的娱乐，而是带着那种意识到自己屈尊纡贵的典型心情去的，就跟我们欢天喜地结伴到康尼岛或欧洲某个狂欢节去同下层百姓一起尽兴闹腾一样。甚至就在几年前还那样，有一定社会地位的人可以承认自己爱看《海星的性生活》之类的科教片或风景优美的旅游片，却从不认真地看重讲故事的影片。

今天，人们不可否认叙事片不仅是“艺术”——当然优秀作品尚鲜有所见，但是其他表现手段不也一样吗——而且还是除建筑、动画和商业广告之外独一无二、生动活泼的视觉艺术。电影

在艺术生产和艺术消费之间重新建立起的这种朝气蓬勃的联系，由于本文不能详加论述的复杂原因，在其他艺术领域即使没有中断也早已受到严重的损害了。无论我们是否喜欢，电影比其他任何个别力量都更能够塑造全世界百分之六十以上的人的见解、趣味、语言、衣着、行为甚至外貌。如果有什么法令禁止严肃的抒情诗人、作曲家、画家、雕塑家活动，那么，只会有少数人察觉到他们的创作被禁，至于真正为此感到遗憾的人，就更屈指可数了。但是，倘若电影遇到同样情况，非产生灾难性的社会后果不可。

开始，电影只是纯粹的、简单的动态记录——什么在动，无关紧要——换句话说，那时只有“纪录片”的史前祖先。不久之后，出现最早的故事片，也就是今天“巨片”的史前祖先。叙事元素的需要只能借助更古老的艺术来满足，借助戏剧是顺理成章的，因为舞台剧毕竟在表面上是故事片的“近族”，都是活动着的人演绎故事。实际上，电影摹仿戏剧演出，发展较晚，而且彻底失败。它们的出发点就很不一样。最早影片没有摹仿已拥有一定动作量的戏剧演出，反倒给静态的艺术作品增添动作，从而使这项辉煌的技术发明不必涉足高级文化领域便取得了自己的胜利。始终有理的活生生的语言支持了电影的这一通情达理的选择，把它称作“活动画面”或干脆就叫“画面”，拒绝接受“银幕戏剧”这一自以为是、其实根本错误的名称。

被最早的影片弄得活动起来的静态作品倒确实是画面，那是些19世纪拙劣的绘画和明信片（或杜索夫人蜡像馆里的蜡像），再加上连环画——这是电影最重要的根源之一——民歌、轰动的社会新闻和廉价小说的主题。由这样一种血统传下来的影片，直接而且有力地同某种民间精神对话。它们往往同时满足多方面的需要：

第一，满足一种由来已久的正义感和道义感，美德和勤奋得到善报，邪恶和懒惰受到惩处；其次，满足一种单纯的感伤，“虚构的爱情的细流，经过稍有曲折的道路，汩汩流淌”，或者父亲，亲爱的家长，从小酒馆回家，发现孩子得了白喉症，而且已奄奄一息；第三，满足一种起码的血腥残忍的趣味，安德列斯·霍弗尔面向行刑队，或者（如1893—1894年间拍摄的一部影片所示）玛丽·斯图亚特女王脑袋落地；第四，满足一丁点儿的色欲趣味（我很高兴地回忆起一部摄于1900年前后的法国影片，影片中影影绰绰有两个女人，一人似乎体态丰满，另一人则身材稍瘦，她们正在穿浴装——这是一种直认不讳的、诚实的下流镜头，不像已故性感明星蓓蒂·蒲普的影片那么露骨得不堪入目，而且，我还得遗憾地说，比华特·狄斯耐最近的那些产品要正经得多）；最后，满足那种被形象地说成“打闷棍”的粗俗的幽默感，它是以一些单独的或者结合在一起的虐待狂倾向和色情狂倾向为养料的。

直到1905年前后才有人尝试着把《浮士德》改编成电影，以及直到1911年，萨拉·伯恩纳特才敢于以她的盛名主演那部怪得难以置信的悲剧片《伊莉莎白女王》。这些影片代表了电影有意识地要使自身从民间艺术水平向“真正”艺术水平过渡的最初尝试，但是它们同时也证明了如下的事实：值得称道的目的是不能用这样简单的方式达到的。人们很快就认识到，摹仿舞台剧（因为舞台剧有个舞台，有演员上下场的规定，还有明星的文学雄心），恰恰是电影必须避免的事。

演进的正路敞开了，不是抛弃早期影片的民间艺术的外衣，而是在电影自身的可能性中求发展。等到人们认识到那些民间品格的电影产品的原型（功成名就或善有善报，人情和耸人听闻的故事，

色情和粗俗的幽默），通过利用新的表达手段①独有的特殊可能性，而不是通过人为地注入文学价值，可以得到改头换面的结果之后，那些原型也就能够扬眉吐气地转化为名副其实的故事片、悲剧片、言情片、犯罪惊险片和喜剧片了。有意义的是，这种正道发展的开端，比那些想赋予电影以另一门类的更高价值的尝试抢先了一步（其关键时期约于1902—1905年之间），完成这些决定性步骤的人，在持有严肃的演出艺术观的人看来，都是些门外汉或“半瓶子醋”。

电影所独有的特殊的可能性，可以被界定为“空间动态化”和随之而来的“时间空间化”。这种说法不言而喻到平庸的地步，但是正因为它平庸，就很容易被人遗忘或忽略。

在剧场里，空间是静态的，也就是说在舞台上表现的空间，乃至于观众与演出的空间关系，一成不变地都是固定的。观众不能离开座位，在一幕演出过程中，布景也不能变（除非次要方面可以发生变化，如月亮渐渐升起，乌云急剧积聚，以及从电影中借用的杂牌手法，转动侧幕或移动景片之类）。但是，作为这种局限的补偿，戏剧有它的优点：由对话所转达的思想感情，并不受时间地点的局限，独立于发生在可见空间中的一切之外。哈姆雷特可以躺在有一定距离的沙发上什么事也不做地念他那段著名的独白，观众只能影影绰绰地看到他和听到他的念念有词：他的独白本身却能给观众造成一种情绪异常激昂的迷人的感觉。

而电影，情况恰恰相反。观众在电影院座位虽然也是固定的，

①此处英语原文为medium。这个词在汉语中没有确切的对应词。根据上下文，这个词的原意可指：1）艺术表现方式；2）中介；3）亚里士多德所说的创作“材料”。本文标题我们则译作“媒介”，其实是上述的第三种意思。其他地方我们则按涵义不同分别译为：1）表现手段；2）中项；3）素材。——译注

但只是肉体上的固定，作为一种审美体验的主体，并不固定。在审美上说，观众始终在运动，他的眼睛与摄影机镜头认同，随着摄影机镜头不断地改变距离和方向。因此，观众同样在运动，正如观众眼前的空间也在运动。不仅物体在空间中运动，空间本身也在推进、后退、旋转、溶出、溶入，随着摄影机的运动和焦距调控而改变，随着不同景别的蒙太奇而转换——且不说还有显现、变形、消失、慢动作和快动作，影片逆向放映和种种特技等特殊效果。电影打开了一个舞台所无法梦想到的可能性的新天地。除了摄影特技——如系列片《大礼帽》中鬼魂脱离肉身或罗兰·扬格在《能制造奇迹的人》中制造的更令人难忘的花招——之外，即使在单纯的现实层面，也还有“地道的”戏剧所无法企及的主题宝库，丰富的程度闻所未闻，正等于雕塑家无法塑造雾和暴风雪，各种猛烈的自然现象，或者相反，各种在正常条件下肉眼无法看到的微观现象（如在生死关头注射救命的免疫血清，或被传染黄热病的蚊虫致命地叮了一口）；同实际规模同样巨大的战争场面，各种各样的手术或操作，不仅外科手术，还包括各种实际的建设、破坏或实验，如在影片《巴斯特传》或《居里夫人传》中所示；以及在一座官邸或一座华宅的许多房间中穿来穿去的盛大招待会的来宾们走动的场面，舞台剧都无法表现。然而诸如此类的特殊景象——哪怕仅仅是一辆汽车惊险地穿过熙来攘往的街道，从一处驶向另一处，或者一艘机动船黑夜驶入港湾——都不仅能始终保持原始电影的魅力，还能作为煽情或制造悬念的手段而始终效果惊人。此外，电影还具有戏剧完全办不到的传递心理体验的威力，它在把影片内容放映到银幕上去的时候，可以说，已使观众的眼睛代替了影片人物的意识（例如在得到过高评价的那部影片《失去的周末》中，醉汉的幻想和错觉不是以简单的词语，而是用实在的形象予以描述的）。反

之，企图仅仅使用对白，或者甚至主要使用对白来传达思想感情的种种做法，恰恰都只会让我们感到不安或沉闷，甚至既不安又沉闷。

所谓“仅仅使用对白，或者甚至主要使用对白”，意思是指：同天真的期待相反，1928 年声带的发明并不能改变一个基本的事实，即一部影片即使学会说话，也仍然是活动画面，并没有变成搬演的文学作品。它的实质仍是一系列由一个在空间不间断运动的流程总体贯串的视觉段落（当然，除了那些在结构上同音乐中的休止的价值相同的间歇和停顿），并不是由讲究效果的、辞藻“美丽”的有声语言所传达的有关人物性格和人的命运的长篇大论。我不记得有哪篇文章比艾里克·罗瑟尔·班特利先生发表于 1945 年《肯尼思评论》春季号上的那篇论电影的推论更错误的了。他说：“有声电影的可能性与无声片的可能性不同，因为有声片增加了对白的难度——它可以是诗。”我倒宁肯这么说：“有声片的可能性与无声片不同，因为它把可见的运动与对白结合起来，所以对白最好不是诗。”

我们之中凡能记得 1928 年前那个时期的人，都不会忘记那时总有位钢琴师两眼盯住银幕，注视着银幕上的事件，设法用与事件的风格和节奏相当的音乐来伴奏；我们也还记得，当音乐家离开座位的短暂时刻，影片独自在放映机单调嘎嘎作响的黑暗中显现，那时我们会有一种奇怪的、像见到幽灵那样的印象。所以，无声片也从来不是无声的。可见的场景始终要求、并且得到一种伴音，一开始，这种伴音区分了影片与单纯的哑剧的差别，使影片归属到芭蕾舞一类中去，只是作了必要的变动。有声片的出现并不意味着“增添”，只是意味着变形：音乐伴奏变成了有声的语言，从而，一种准哑剧变成了一个演出的全新品种，它同芭蕾舞不同，由于它的听

觉部分是由可以听懂的词语组成的，因而更接近戏剧，但是由于这个听觉部分与视觉部分密不可分，它又与戏剧不同，而更接近芭蕾舞。在一部影片中，凡我们听到的，无论是听得清的声音还是模模糊糊的声音，都同我们看见的东西千丝万缕地搅和在一起；音响，不管是话音或不是话音，都不能比与音响同时出现的视觉运动表达更多的内容；一部好的影片甚至不试图这么做。简而言之，一部影片的剧本——或者像人们恰如其分地所称的分镜头剧本——必须服从我们不妨称之为“共同表现原则”的规定。

这一原则的经验证明是由如下事实提供的：凡对白或独白占上风的时候，总出现“特写”，这像自由法则一样不可避免。“特写”起什么作用？摄影机把说话人的脸或听话人的脸，或时而前者、时而后者的脸在我们眼前放大，人的面部于是转变为巨大的动作场，倘若演员训练有素，那么在正常距离几乎觉察不到的细微的面部动作就变成了可见空间中的有表现力的事件，从而这细微的面部动作与语言完全结合在一起了；而在舞台上，语言更有效果，除非我们有可能去计算罗密欧有多少根胡子。

这倒并不是说要拍一部影片，剧本是个可以忽略的因素。这不过是说电影剧本的艺术目标在类别上同舞台剧本的艺术目标不一样。同一部小说或一首诗的艺术目标差别更大，好比哥特式门柱上的雕塑成功与否不仅取决于雕塑的质量，还取决于、甚至更有赖于它与大门结构的整合方式。同样，一个电影剧本的成功与否——跟歌剧脚本差不多——也不仅取决于它的文学质量，还取决于、甚至更有赖于它与影片中事件的整合方式。

因此——这是“共同表现原则”的另一个经验证明——优秀的电影题材写不成优秀的书籍，也难得出版；反之，优秀的舞台剧本，要经过重大的修改和删节，以及添枝加叶使它更为丰满，才能

改编成好的电影剧本，在萧伯纳的《匹格马梁》(《卖花女》) 中，艾丽莎的语音训练过程，以及更重要的是，她在盛大宴会上取得的最终的胜利，都被聪明地省略了；我们看到的——更确切地说，我们听到的——只是她语音进步的几件样品，最后，我们将遇到她得意洋洋、打扮得珠光宝气地从宴会凯旋归来，但有人不把她放在眼里，对她的胜利无动于衷，她深感扫兴。在根据这个剧本改编的同名影片中，上述两个场面不仅没有省略，反而表现得很突出。我们看到了语音实验室里引人入胜的活动，再加上那些道具——旋转的录音唱片，纠正口型的镜子，发音管以及壁炉里活跃的火焰；我们还参加了在大使馆举行的晚会，有好几处差点儿前功尽弃，再加上制造悬念的一段次要的小情节。毫无疑问，舞台剧本中完全省略的这两场戏，在剧院也确实无法表演，在影片中却是全剧的高潮；而萧伯纳原作中的对白，尽管删去许多，在影片好几处仍然显得有些平庸。正如其他影片一样，凡出现诗意的地方，凡乐声大作或有文学性俏皮话的地方，都完全同视觉运动脱了钩（我很遗憾地说，即使像格鲁乔·马克斯①那样俏皮的插科打诨，有些也不例外），足以让敏感的观众感到用得不是地方而扫兴。倘若一个侠骨柔肠的硬汉子，在他的情妇自杀之后，拿着死者的遗像，说些与画面不搭界的话，表示他一定不会忘记她，其效果一定很糟糕。但是，如果他像罗密欧伏在朱丽叶的棺木上朗诵那段独白似的，朗诵一段大大超出画面表现的诗，结果将更可怕。莱因哈德的《仲夏夜之梦》大概是有史以来最倒霉的影片；奥利维埃的《亨利五世》之所以取得相对的成功，除了这出独特的戏几乎本来就适宜于改编之外，全靠使

---

①格鲁乔·马克斯（1895—1977年）：美国著名喜剧演员（即有名的马克斯三兄弟之一）。——译注

用了那么多的手腕。上帝保佑，它与其说是提供了一个范例，倒不如说是个例外。影片把“合理删节”、大场面元素的穿插、无声的喜剧和情节剧，统统结合在一起；影片还使用了一种手法，不妨称之为“间接特写”（奥利维埃先生英俊的面孔在倾听——而不是在朗诵——那段伟大的独白）；更值得注意的是，这部影片在三个考古层面间演进：再现伊莉莎白时代的伦敦，再现莎士比亚原作中所描绘的1415年的历史事件，再现该剧在莎士比亚当年的剧院中演出的情景。这一切都是合情合理的；但是，即使这样，夸奖影片最起劲的，还是那些跟《纽约客》杂志的评论员不相上下的人，他们无论对写实影片或莎士比亚，都并不完全同情。

正如柯南道尔的作品有力地包含了现代神秘的种种故事（达希尔·哈密特学校的那些暴戾的典型除外），摄制于1900—1910年间的影片也早已确定了我们所认识的电影的题材和方法。那个时期生产了西部片和警匪片的史前版本（艾德温·S·鲍特的那部了不起的影片《火车大劫案》摄于1903年）。从那些影片中发展出现代的强盗片、惊险片、神秘片（这后一类影片，只要拍得好，还是娱乐电影中最正经、最自然的形式之一呢，因为它的空间承载着双重时间；观众不仅要问：“马上发生什么事”？而且还要问“以前发生过什么事”？）。在同一个时期还出现了想入非非的幻想片（梅里爱），这类影片后来一方面导致印象主义和超现实主义的实验（《卡里加里博士的实验室》、《诗人之血》等等），另一方面导致《一千零一夜》之类的更肤浅、更壮观的神话片。喜剧片在查理·卓别林、迄今没有得到充分评价的勃斯特·基顿、马克斯三兄弟等人，以及雷乃·克莱尔在来好莱坞以前的创作中，取得辉煌胜利以前，就已经在麦克斯·林戴等人的影片中达到令人瞩目的水平了。历史片和情节剧影片已经为名副其实的电影图像学和电影象征主义奠定基础，而在

格里菲斯的早期影片中，我们不仅发现了值得注意的心理描写的尝试（《爱德迦·爱伦·坡》）和社会批判（《小麦囤积商》），我们还发现了诸如全景、闪回和特写等基本技巧的革新。至于那些不起眼的影片和有些小噱头的动画片则为日后老猫菲里克斯、水手波比以及菲里克斯的天才的后代米老鼠登场开辟了道路。

迪斯尼的早期影片及后期影片[1]的某些段落，在它们自己规定的限度内代表了电影可能性的纯化学的升华。它们抓住了最重要的民间元素——虐待狂，色情，由两者产生的幽默以及道德意义上的正义——它们几乎并不掺假地凑到一起，经常统统被融入那个原始而又取之不尽的主题变奏中去：即如同大卫与哥利亚的斗争，貌似弱者的人，最终战胜貌似强大的对手；那些影片超越自然法则的幻想，赋予影片一种力量，能使空间与时间结合达到完善的地步，以致视觉的时空体验和听觉的时空体验几乎可以互换。一串肥皂泡相

---

①我之所以作此区分是因为，照我看，后来迪斯尼在《白雪公主》中引进了人的形象，在《幻想曲》中试图把世界名曲进行图解，实际反而削弱了动画的优美。动画的真正的功能在于动，也就是使无生命的东西或动植物界的生命活动起来，从而引起一种变形，这样一种变形在迪斯尼的动物、植物、雨云和铁路的活动中显得神奇而实在。而他的小矮人、娇美的公主、木偶、棒球队员、涂脂抹粉的人头马以及南美的小朋友们，算不上变形，充其量只是漫画，不客气地说，是冒牌货，是庸俗的东西。说到音乐，应该承认，电影中的音乐跟电影中的对白一样，都得服从于“共同表现原则”。有一种音乐允许、甚至要求视觉动作相伴（如舞蹈，芭蕾或歌剧），还有一种音乐恰恰相反，况且，这不是质量问题（我们大多数人更喜欢约翰·施特劳斯的圆舞曲，而不是西贝柳斯的交响曲），但这是一个意图问题。在《幻想曲》中，河马的芭蕾舞很精彩，而《田园交响曲》和《圣母颂》的那两个段落却糟糕透了，倒不是因为后两个段落的动画不如河马那一段好，当然也不是因为贝多芬和舒伯特太神圣，不能图解他们的音乐，仅仅是因为庞奇埃里的《时间的舞蹈》具有“共同表现力”，而《田园》和《圣母颂》却没有。在这种情况下，最优美的音乐和最精彩的动画不仅不能相互烘托，反而只会相互削弱。

迪斯尼的近作《使音乐成为我的》提供了这方面的一个试验性证明。值得庆幸的是世界音乐名作仅限于普罗柯菲耶夫。影片中最成功的段落是那些没有人物形象或人物形象极少的段落，鲸鱼威利、强尼·菲多拉和蓝帽爱丽丝的谣曲，尤其是古德曼四重奏实在华丽绝伦。

继破裂，发出一串与肥皂泡的密度和大小完全吻合的破裂声；白鲸威利的大、中、小三瓣小舌，发出低、中、高音的共鸣；静态存在的概念完全消失了。房屋、钢琴、树、闹钟，凡是人所创造的东西无不具备有机运动——事实上是拟人的运动——的能力，它们有面部表情，能发出语言的声音。顺便说一句，即使在正常的“写实”影片中，无生物只要是能动起来的，也能扮演主角，例如勃斯特·基顿的影片《将军号》和《尼亚加拉瀑布》中的老式火车头。大家都还记得早期的俄国影片怎样善于利用各种机器的拟人化。默片时期有两部影片分别作为喜剧片杰作和严肃片杰作载入史册，这也许不仅仅是巧合，因为这两部影片各以船名为片名，从而使两条船的“人格”永垂不朽：基顿的《航海家号巡洋舰》（1924 年）和爱森斯坦的《战舰波将金号》（1925 年）。

从激荡的开端到这一高潮时期，电影艺术的演变呈现了一幅蔚为壮观的景象，一种新的艺术表现手段正逐渐意识到自己的艺术可能性和合乎规律的局限——也就是特性的局限——这景象不能不使人想起镶嵌画的发展，它开始是把幻影风格的形象移植到一种更持久的材料上去，最终形成拉文纳①的宗教超自然主义；或者使人想起版画的发展，开始它只是书籍装帧画的廉价而方便的代用品，最终形成丢勒②的纯“线条”风格。

无声电影跟它们一模一样，也发展了自己的风格，完全符合这一媒介的特性。一种当时还陌生的语言就这样强加于当时还不能认读这种语言的观众。随着观众认读能力的提高，这种语言也就更趋精致。要一个公元 800 年的撒克逊农民理解一幅表现一个人朝另一

---

①拉文纳：意大利城市，公元 402 年曾为西罗马帝国首都，城中有许多拜占庭建筑。

②丢勒（1471—1528 年）：德国画家和版画家，精于木刻和铜版腐蚀画。——译注

个人头上倒水的图画的涵义，并不是件容易的事。甚至到后来，许多人看到皇帝的宝座后面站着两个女人，觉得很费解。1910 年的观众，看到影片中的无声的行动，也不见得能理解它的涵义。于是拍电影的人使用类似我们在中世纪艺术中领教过的办法来进行解释，办法之一是加标题，或加印刷字体的字幕，这跟中世纪艺术的题词和花体字母极其相似（此前，放映影片时甚至有人当场口头解释：“现在，他以为他的妻子死了，但其实她没有死。”或者：“我并非有意冒犯在座的诸位太太，但我很怀疑你们之中有谁会为孩子做出这么多的牺牲。”）。还有一种解释的方法，不那么笨拙，那就是引进一套固定的图像，从外表向观众提供剧情和主要人物的信息，好比皇帝身后的那两个女子，分别手持宝剑和十字架，那就明白无误地说明她们代表忠勇和信义。于是，出现了一批可以就其外表、行为和符码化的属性来辨认的典型人物：妖姬和正经姑娘（可能是中世纪邪恶和美德的人格化的最有信服力的现代等同物），家长和坏蛋，坏蛋的标志是两撇黑胡子和一根手杖。夜景是用蓝色或绿色的胶片拍摄的。一块方格桌布一劳永逸地具有“贫穷但正派”的环境的内涵；早晨给丈夫倒咖啡的年轻妻子总象征一种美满的但很快就会受到往事的阴影威胁的婚姻；第一个吻总是由玩弄男方领带的女人的举止预告的，而且一成不变地总伴随着她的左脚往上一扬的动作。人物的行为因此早就定型了。穷困而正直的劳动者走出有方格桌布的家，看见一个弃婴，不可能不把弃婴抱回家去，想方设法把她抚养成人；一家之长不可能不在妖姬的诱惑下栽跟斗，哪怕是暂时的。结果这些早期情节剧影片具有一种使人高度满意、高度宽心的功能，影片中的事件没有个人心理的复杂性，只是按照现实中绝对不存在的纯理性推理虚构出来的。

随着观众越来越习惯于自己解释剧情之后，这类方法就变得不那么必要了。在有声片发明之后，这类方法也就彻底销声匿迹，然而，直至今日，仍存在着——我觉得很合乎情理——上述“定型态度和定型属性”原则的残余，而且更为根深蒂固的是，还存在情节结构的一种原始的、通俗的观念。直至今日，我们还理所当然地认为，一旦父母不在身边，婴儿就势必要得白喉，而且得了白喉之后，夫妻不和的问题顿时迎刃而解。直至今日，我们还期待一部名副其实的神秘片中的管家，即使可能是英国情报部秘密警察之类的人物，或者是那家人的女儿的真正的父亲，但最终证明他无论如何不是作案的凶手。直至今日，我们依然喜欢看到巴斯特、左拉或艾尔里区，得到他们的可敬的妻子的辅佐，战胜愚昧和恶势力，而他们的妻子则始终毫不动摇地信任他们。直至今日，我们宁肯看到一个大团圆的结尾，而不愿意看到阴暗的结尾，而且我们最最起码要求影片尊重亚里士多德立下的规矩，影片得有开端、中段和结尾——现代文学取消了这条规矩，结果促使广大群众对现代文学的高级境界敬而远之。原始的象征主义也在一些有趣的细节中保留下来：在影片《卡萨布兰卡》的最后一场戏中，饮食挑剔的、腐化的、机会主义的警察局局长把一只装过维希矿泉水的空瓶扔进纸篓；有些超自然的象征非常明显，如《借来的时间》中塞德里克·哈德维克爵士死的时候，模样像个穿防尘衣的绅士，影片《约旦先生来了》中克洛德·雷因扮演的渡亡灵的海墨斯，穿的是航空公司经理穿的那种条纹裤。

最显著的进步是在导演、照明、摄影机运用、剪接及表演等方面取得的。但是，在上述的大多数方面持续取得进步的同时——当然也走过弯路，有过停顿和倒退——演员演技的进步突然因有声片的发明而中断，以致无声片的表演风格从此可能被看作是一种寿终

正寝的艺术，有点像扬·凡·艾克的绘画技巧，或者用我们上面已经打过的比方，像丢勒的线刻艺术。人们很快就意识到，在无声片里扮演角色并不等于夸张地摹仿舞台表演（这正是越来越频繁地屈尊俯就、到电影界来扮演角色的专业舞台演员们普遍抱有的错误见解），电影表演也不能没有一定的风格化。一个上镜头的男演员走下跳板时的姿势，倘若跟生活中的完全一样，那么放到银幕上看，他什么都像，唯独不像走下跳板。如果你想让画面既自然同时又显出自然意义，你的表演就应该既不同于舞台风格，又不同于现实生活。一旦在表演和电影化的技术程序间建立起一种有机的联系，那么无声片的无对白就会被人们忘记，正如丢勒的版画由于在画稿和刻制技术程序之间建立了有机的联系，人们就忘记版画只有黑白两色。

这恰恰是那个时期的无声片的伟大演员们的成功所在，而且有意义的是，他们当中最优秀的艺术家并非来自舞台。舞台艺术的僵化的传统，阻碍杜丝[①]主演的唯一的一部影片《塞内拉》取得好一些的结果，它实际只是杜丝表演艺术的蹩脚的记录。无声片的大演员们与杜丝相反，他们来自马戏团、游乐场，例如卓别林、基顿和威尔·罗杰斯；或者根本没有任何专业，例如塞达·芭拉以及她那位了不起的欧洲对手，丹麦的阿丝塔·尼尔森，还有嘉宝；或者来自太阳下的任何地方，例如道格拉斯·范朋克。这些“老牌大师”们的风格确实可以同版画风格相比拟，因为这种风格，比之于舞台表演，是，也应该是夸张的（恰如线刻由深深的切口和雄浑的曲线所构成的刻纹，比之于钢笔画或铅笔画来，有所夸张），但是，它也更丰满、更细腻，尤其是更准确得多。有声片的出现，即使不算

①杜丝（1858—1924 年）：意大利著名舞台女演员。——译注

取消，至少也削弱了电影表演和戏剧表演之间的这种差别，因此使无声片的男女演员面临难题。勃斯特·基顿在诱惑前让了步，接着销声匿迹。卓别林起初试图站稳阵脚，保持一种优美的古风，但最终也只好随波逐流，只得了个成绩平平的成功（《大独裁者》）。只有荣享盛誉的哈泼[1]至今一直成功地拒绝发出任何清晰的语音。只有葛丽泰·嘉宝在某种程度上基本改造了自己的风格。但是，即使这样，人们仍不能不认为，她的第一部有声片《安娜·克里斯蒂》，要比她后来的影片演得好，在那部影片中，她可以在大多数时间保持沉默或只嘟囔一些单音节字眼儿；她的第二部有声片《安娜·卡列尼娜》最差劲的地方无疑是她向丈夫滔滔不绝发表易卜生式宏论的那场戏，而最精彩的地方反倒是她默默地在站台上走动的那场戏：她的绝望体现在她的动作（及表情）同夜色沉沉的周围的空间的运动所构成的协调之中，那个空间充塞着列车开动的真实的噪音和想象中的“一群手持铁锤的小人”发出的音响，正是这种想象的音响把几乎没有意识到这一切的她，推进了车轮。

无怪乎有时会出现对无声片的某种怀旧情绪，乃至于有人试图把音响和对白的功效同默片表演的功效结合起来，例如上面已经提到过的《亨利五世》中的“间接特写”，又如《巴黎屋檐下》中玻璃门后面的舞蹈场面，或者，再如《一个骗子的故事》，导演沙夏·吉特里旁白叙述他年轻时的事，银幕上出现了“默默表演”的那些事。然而，这种怀旧情绪并不是反对有声片之为有声片的论证。它们的演变表明在艺术中一切成果总会在总账的另一栏造成亏损，同时还表明成果总是成果，只要这种表现手段的基

[1]哈泼（1888—1964年）：马克斯三兄弟之一。——译注

本性质得到满足和尊重。可以想象，当阿尔塔米拉的穴居人开始用自然染料描绘水牛，而不是仅仅勾画出水牛的轮廓时，最保守的穴居人也会预言旧石器时代艺术即将告终。但是，旧石器时代艺术却继续存在，电影也将如此，技术的新发明势必会削弱已经得到的价值，靠技术实验而获得生存的表现手段尤其如此。最早的有声片比当时已经成熟的无声片要低劣得多，目前大多数染印法的彩色片又比已趋成熟的黑白有声片要低劣得多。但是，倘若阿尔杜·赫胥黎①的噩梦得以实现，倘若味觉、嗅觉、触觉的实验被添进视觉和听觉的实验，甚至到那时，我们仍然可以跟那位预言家一起说——正如我们在第一次面对有声片和彩色片时说过的那样——“我们四处受困，但没有陷于绝境；我们不知所措，但没有绝望。”

从时间化的空间和空间化的时间这条规律中，产生出这样的结果：同舞台剧相反的电影倘若没有放映便没有美学的存在，影片中的人物倘若离开了演员也没有美学的存在。

戏剧作者写作时，贪婪地希望自己的作品将成为文明宝库中的一颗不朽的明珠，希望自己的作品将演出几百场，每一场不过是一部永恒作品的转瞬即逝的变奏。而电影剧本的作者只为一位制片人、一位导演和一部影片的演员写作。制片人、导演和演员们的心血的永恒程度，同电影剧本作者的心血一样持久；同样一个电影剧本或基本相同的电影剧本，倘若有朝一日由另一位导演和另一些演员来拍摄，结果会拍出完全不同的另一部影片。

奥赛罗和娜拉是定了型的人物，剧作者创造了他们，并赋予他

---

①阿尔杜·赫胥黎（1894—1963年）：英国小说家及专栏作家，著有幻想小说《美丽新世界》。——译注

们血肉。演得好也罢坏也罢，他们可以被人这么演那么演；但他们的存在方式完全是被规定了的，无论谁来演，或者根本没有人来演，他们始终存在着，相反的是，影片中的人物，同演员共生死。这不是由罗伯逊扮演的“奥赛罗”实体或杜丝扮演的“娜拉”实体，而是由一个名叫安娜·克里斯蒂的人物所体现的“葛丽泰·嘉宝”实体，或者由一个杀人犯所体现的“罗伯特·蒙哥马利”实体。至于那个杀人犯，根据我们所知或我们操心打听得知的情况，他可能永远籍籍无名，但会不停地萦绕在我们的脑海。即使这个人物赶巧叫亨利八世、叫安娜·卡列尼娜，是1509—1547年间统治英国的国君，是托尔斯泰笔下创造的女性，但他们离开嘉宝和劳顿便不存在。他们只像阴间的鬼魂，只是空虚而没有躯体的影子，只有当演员给他们注入血肉之后，他们才获得实在的品格。反过来说，一旦电影中某个角色演得很糟，那么这个角色便名副其实地什么也不是了，无论人物的心理多么有趣，无论台词写得多么考究，都无济于事。

对于演员是这样，对于为制作一部影片作出贡献的其他艺术家、其他匠人，大多也如此（稍作改动便可）：导演，录音师，摄影师（重要至极！），甚至化装师无不适用。舞台剧要排练，直到一切就绪，于是连演三小时，连演若干场。每次演出，人人都应在场，各司其职，然后回家睡觉。舞台演员的工作可以与乐师相比，而导演的工作，相当于乐队指挥。跟乐团一样，他们也有一定的曾反复钻研过的保留剧目；他们今天演《哈姆雷特》，明天演《鬼魂》，或者趋奉时尚，上演《跟父亲同住》，整场整场地演过多次，每次演出都既是完整的，又是暂时的。电影演员和导演却相反，他们可以分别与造型艺术家和建筑师相比，而不是与乐师和乐队指挥相比。舞台演出是持续的，但也是暂时的；电影工作是不连贯的，

但是一经拍摄从此定型。每一个段落分别拍摄，但不按剧情的顺序，只考虑场景和人物的方便。每一段一再重拍，直到满意为止；等到整部影片剪接告竣，大家从此与影片永别。不用说，这种工作进程本身突出了电影演员本身和他所扮演的角色之间的奇妙的同质性。既然人物是靠一段一段拼凑起来才获得存在的，根本不考虑事件的叙事顺序，那么，只有当演员在整个乏味的拍摄期间，设法使自己成为——而不是扮演——亨利八世或安娜·卡列尼娜，人物才能变成一个统一的整体。我根据可靠的消息来源得知，劳顿在扮演——确切地说成为——布赖船长的六周或八周的时期内，简直难以度日。

是集体的努力，换来了影片的存在，每个人的贡献具有同等的持久性，影片可以说最近似中世纪的大教堂，制片人的作用多少相当于主教或大主教；导演的作用相当于总建筑师，编剧相当于拟定神像草案的经学顾问；而演员、摄影师、剪接师、录音师、化装师以及各类技师，则相当于以自己的劳动完成产品物质实体的人们，如：雕塑师、彩窗玻璃匠、青铜铸工、木匠、熟练的泥瓦匠，乃至于采石工和伐木工。如果你同这些合作者中的一个人谈话，他就会十分自信地告诉你，他的工作最为重要——从他的工作是不可缺少的这一点而论，这话完全属实。

把影片比作教堂，可能亵渎神圣，不仅是因为从数量上说优秀的影片比壮丽的大教堂要少得多，还因为电影是商业。然而，倘若我们下一条定义，把一切主要不是为满足创作者的创作需要，而是迎合付钱的老板或顾客的要求而构思的艺术作品，统统称作商业艺术，那么，我们就该承认非商业艺术与其说是规矩，倒不如说是例外，是个后来才有的例外，而且不大吃得开。确实，商业艺术总难免有沦落为妓女的危险，但是，同样确实的是，非商业艺术总难免

有朝一日成为老处女。非商业艺术给我们提供了瑟拉[1]的名作《夏日星期天在大浴场》和莎士比亚的《十四行诗》，但也有许多非商业艺术作品晦涩到无法沟通的程度。反过来说，商业艺术给我们提供了许多俗气的或故弄风雅的作品（俗气和故弄风雅本来就是同一事物的两面），以至令人生厌，但是，也给我们提供了丢勒的版画和莎士比亚的戏剧。因为我们不应忘记，丢勒的版画中有一部分是根据订货单制作的，还有一部分是供露天市场出售的；而莎士比亚的戏剧不同于先前在宫廷中由贵族“票友”表演的假面戏剧和幕间演出那样往往令人费解到连写专论的作者都有时不得要领，莎士比亚的戏剧旨在取悦于观众，它们不仅为少数精英观众所赏识，而且迎合任何一位准备花费一先令买票看戏的人。

正是这种能够与观众沟通的要求，使得商业艺术比非商业艺术更有活力，更具备潜在的效果，无论好作品还是坏作品，莫不如此。商业性的制片人既可以教育广大观众，也可以引他们走上邪路；他可以让观众——或者他心目中的观众——自己教育自己，自己走上邪路，正如一大批赢得巨大票房成功的优秀作品所证明的，观众一旦理解了影片好在哪里，是不会拒绝这样的影片的。观众看不懂的影片，往往不是作品的商业性造成的，倒是由于这类作品过于装腔作势，而且说来矛盾得很，在手法使用方面又过于缩手缩脚。好莱坞认为，它必须制作观众要看的东西，而观众则准备接受好莱坞制作的一切。倘若好莱坞自作主张，决定拍它想拍的东西，它照样也能轻易获利——即使它决定“避恶行善”。因为，让我们再回到一开始就涉及的话题，在今天的现实生活中，电影是大多数

[1]瑟拉（1859—1891年）：法国画家，致力于光学效果的研究，与西涅克等人形成“点画学派”或“新印象主义学派”。——译注

其他艺术门类所不再有的东西，它不是一种点缀，而是一种需要。

这样问题就清楚了，不仅从社会学角度能够理解，而且从艺术史角度也说得通。那些比较古老的再现艺术的发展，无一例外，都程度不同地符合一种理想主义的世界观。那些艺术可以说是自下而上、而不是自上而下发展的。它们开始想以一种理念投射到一种不具形式的材料上去，而不是把构成物质世界的客观事物作为艺术的起点。画家在一片白墙或一幅空白的画布上，根据自己的理念（虽然这种理念有许多是得到现实的滋养的），组织一个拟物拟人的世界；即使“写生”，他也并不以物和人的本身作画。雕塑家的情况亦然，他的工作材料是不具形式的石头、黏土或者整块未经加工的巨石和原木。作家用笔和纸，或口授录音机，甚至舞台美工师的创造天地，也不过是他那点空空荡荡而又局限得很的空间。电影，只有电影，让唯物的宇宙观扬眉吐气，无论我们是否愿意，这种宇宙观在当代文明中无处不在。除动画的情况极其特殊外，电影把实实在在的物和有血有肉的人（而不是什么中性的媒体），组织成一件作品，它具有自己的风格，也能变得想入非非或充满太多的象征[①]，这倒并非仰仗艺术家自己的观念，而是通过对记录工具和客观实物的实际操纵得来的。电影的媒体就是物质现实：是18世纪凡尔赛宫——无论真的凡尔赛宫还是好莱坞仿制的布景，从审美意图上说没有什么两样——或者是曼彻斯特郊区的一幢房屋，是巴黎的拉普街或戈壁沙漠，是保尔·艾尔里区在法兰克福的寓所或者纽约雨中的街道，是机

---

①我不禁认为，马克斯三兄弟的新片《卡萨布兰卡一夜》的最后一场戏，哈泼莫名其妙地坐上一架大型飞机的驾驶座，把仪表板上的小按钮乱按一通，造成了无数的损失，反而因为自己不费吹灰之力造成巨大的灾难而高兴得发疯，这其实是原子时代的人的行为的一种出色而又骇人听闻的象征。无疑，马克斯兄弟会坚决否认我的解释，但是如果有人说丢勒的版画《启示录》预示了宗教战争的分崩离析，丢勒也会矢口否认的。

器和动物，是爱德华·罗宾逊、詹姆斯·贾格尼[1]，是这些物和这些人的物质现实。必须把这一切有机地组成艺术作品。可以用各种方式来“安排”（当然，这里所说的“安排”包括化装、照明和摄影机的运动）；但是不能没有这一切。从这个观点看，显然，企图让物质世界屈从于一种艺术的预先风格化的尝试（如影片《卡里加里博士》[1919 年] 中的表现主义的布景），只不过是一种诱人的实验，对事件的总进程影响甚微。在面对现实之前就预先对现实作风格化处理，只能算作避开难题。所谓难题就是操纵和拍摄一个非风格化的现实，以致结果形成风格。而这恰恰是一个必须达到的目标，它比那些更古老的艺术所规定的目标，在合法性和难度方面，均不相上下。

---

①爱德华·罗宾逊（1893—1973 年），詹姆斯·贾格尼（1899—1986 年）：好莱坞 20 世纪 30 年代的两位著名的演员，早期都以主演强盗片而出片。——译注

附录2

语法模式、语言学模式及电影语言的研究①

[法] 罗杰·奥丹 著

李恒基 译

编者按 法国巴黎第三大学的罗杰·奥丹教授的这篇文章，提纲挈领地描述了电影语言研究的历史过程，研究模式的转变实际上体现了电影美学研究向电影文化学研究演进的轨迹。因此，本文对于我们研究外国电影理论史，很有参考价值。

直到最近几年，除了以“语言学的隐喻方式”谈论电影“语言”或者电影“言语”外，在电影理论家们的心目中，最受青睐的参照点似乎是文学，而不是词语语言（“自然”语言）。

这一事实说明他们的既定目标：有心建立一门电影美学，无意描述一种语言的表意功能。

①本文原载法国《20世纪笔记》丛刊中，《电影与文学》专集，1978年9月，克林西克出版社。——译注

有人把文学和电影的关系比作父子①，有人却认为两者压根儿无缘②，还有人说两者互有影响；有人提倡一种能"另辟戏剧天地"的电影③，有人鼓吹改编，为"非纯粹电影"叫好④，或者相反，揭露"文学对电影"以及"电影对文学的相互危害"⑤，更有人追溯文学和电影的"共同渊源"（"导致产生演讲、诗歌、说教和悲剧创作的巨大创作冲动"）⑥，并想为这两门艺术提出一套"比较文体学"，还有人想方设法为两者各自的创作要求⑦、复杂性和表现力⑧分别作出估价，凡此种种，无非一个目的：他们要为电影争得一种价值，一席地位，一个足与文学平起平坐的"艺术"身份；他们要为电影应该是什么下个定义，当然，说的是"好"电影，"真正的"电影。

---

①即"文学在先，电影其后"论。例如比埃尔·盖斯诺瓦曾有过这方面的论述，见其所著《文学与电影》，载1928年7月《电影》杂志《红与黑》专辑，第85—104页。

②如维尔托夫曾力主电影应与戏剧、小说以及一切文学形式一刀两断，他试图建立"绝对电影笔法"（见其所著《文章，报纸》，载《计划》1972年第10—18册）。杜拉克夫人也说过：要保持"电影的本色：要运动，不要文学"。（转引自莱米尼埃《电影艺术》第60页；杜拉克文原载1924年12月《电影杂志》）

③帕层奥尔语，见1933年12月15日《影片手册》，此处转引自《电影艺术》（莱米尼埃著），第261页。

④安德烈·巴赞著《电影，观察世界的眼睛》一文中有一节的标题即为《非纯电影辩——为改编辩护》，见《电影是什么?》卷二《电影及其他门类艺术》，塞尔出版社，1959年，第7—32页。

⑤见D.罗泼斯的《害了文学病的电影》，载《电影》杂志《红与黑》专辑，第106页。

⑥见菲兹利埃著《电影与文学》，第308页，1964年，塞夫出版社。

⑦爱森斯坦说："我们坚信，电影构思的要求绝不亚于文学构思……"（《论电影的纯洁性》[1930年]，此处转引自布尔什瓦著《影片：它的形式和它的意义》[1970年，第109页]）。

⑧如罗帕尔司夫人曾担保说："文学性电影"可以在不违反电影专门技术的情况下足以"同文学表现比肩"，并"达到与语言等同的能量和复杂程度，它并不局限于画面的直接内容所显示的表象，虽然这些表象是难以磨灭的"。（《从文学到电影》，1970年柯林出版社出版，第7页）

传统的语法模式

早期的各种电影语法，观点大同小异。这不足为怪。

语法不就是要保证语言“规范”——换言之，保证遣词造句与“优秀作家”的写法一致么？F·德索奈在标题就开宗明义叫作《语法规范》的那本著作（法语语法名著之一）所作的序言中写道：

> 法语的“规范用法”……等于一千零一个暗语所造成的精微的默契，它的出现为名副其实的作家们提供彼此相认又各有区别的可能。①

电影若想作为一门艺术，作为与文学相比肩的艺术而得到发展，它就必须有自己的语法。

> 既然它是一种新的语言方式，它就应该有一些定义、一些规则有待发现，有待廓清……
>
> 唯其如此，后来的电影工作者才最终能有个用以研究优秀作家作品的指南……②

把拍电影同写作进行类比，已司空见惯③。

---

①《语法规范》，M·格勒维斯著。引文见该书第6页。

②见巴塔耶博士著《电影语法》，1947年塔凡勒福出版社出版。引文见该书《引言》，第2—4页。

③同作曲进行的类比也不少见。巴塔耶写道：“电影学取决于……两类知识转移，以合成一束新的知识结构：一方面是文学构思，另一方面是音乐构思，最终创造出一种视觉和谐。”（见上述著作第4页）另，该书第6章《电影节奏》，第7章《电影总谱》，第8章《电影和声》，均更直接依据音乐语言。培铎米欧同样也把导演比作“乐队指挥”，即“根据总谱要求来指挥”（见其所著《论电影语法》1946年版，第61页）。

"电影导演应与作家一样，"巴塔耶博士说，"在经过有意或无意的筛选之后，把选定的词汇按一定的次序排列成句，若改动其中一字，便会打乱整句词序，引起其他词汇变动……"[1]

培铎米欧在《比埃尔与约翰》[2]的序言中也论述了"电影剧本"的"基本原则"[3]。

电影语法的宗旨是认识左右影片构思的各项"不可动摇的规则"、"基本法则"[4]，以便取得"规范的电影风格"，"和谐的风格"[5]。

兹从培铎米欧的《论电影语法》中摘引几条有关规则：

> 凡表现动荡的戏剧动作，摄影机应活动。
>
> 不得由全景直接跳到特写。
>
> 镜头朝某方作全景移动时（例如自左向右），画面也应包含相同方向的运动。
>
> 推、拉或全景移动，不得由固定镜头拦腰切断。[6]

电影语法就这样提出了一系列不得有违的"禁条"，必须避免的"病句"[7]和理应扫除的"严重错误"，除非导演有意造成一种特殊的"风格化效果"（但这类"特许"无论如何只算例外）：

---

①见巴塔耶《电影语法》，第46页。

②根据莫泊桑同名短篇小说改编的电影剧本。——译注

③见培铎米欧《论电影语法》，第17—23页。

④见上书第11页及第75页。

⑤见巴塔耶《电影语法》，第43页及第47页。

⑥见培铎米欧《论电影语法》，第45—48页。

⑦见巴塔耶《电影语法》，第52页。

如从全景直接跳到特写，这种明知故犯的手法错误，可以造成出其不意的视觉刺激，引起观众的注意。①

所以，电影语法由此得到的定义是：

电影语法旨在研究这样一门艺术必须奉行的各项规则，也就是如何通过构成一部影片的连续的活动画面，正确地表达一些观念。②

可见，这些语法同词语语言的传统语法一样，也起到规范作用。

而且，其承载的美学内容亦别无二致：

- 透明性：

影片最佳技巧在于不露雕琢痕迹。

段落间的起承转合越不被察觉便越完善。③

- 真实性：

画面须给人以真实感。④

- 确切、明朗、匀称。⑤

这些语法所提出的有关电影语言的分析，也都逐项借鉴传统的

①见培铎米欧《论电影语法》，第48页。

②见巴塔耶《电影语法》，第4页。

③两句引文分别见培铎米欧上引书，第55页及巴塔耶上引书第61页。

④见巴塔耶上引书，第24页。

⑤见上引书，第33—34页。引语为“论镜头属性”一章的标题。

词语语法，不仅借用其术语，连步骤也一一效法。

传统语法从单词出发（把单词从句子联系中抽出，分别对待），给词分类（即词类），然后研究句子结构，句与句的联系（即句法，逻辑分析）。同样，电影语法从镜头出发（“镜头相当于句中的单词”），排列出镜头分类表（“全景：……兼及全体人物的场景；半全景：……不兼及全体人物，无动作全貌的场景；中景：单独人物，不顾及场景……”），接着，确定段落（即电影“句子”）构成法，以及罗列分段的“标点符号”（“化入等于句首的大写字母；化出是句点……”，“切和划相当于惯用的逗号”）。

> 这就是我们电影语法中规定的单词、句子和标点。①

实际上，对传统语法的参照并非始终如此简单。

例如，巴塔耶在《电影语法》的引言中就曾谨慎地指出：

> 有些术语、修饰语固然是从法语和拉丁语的语法中借来的，但它们在这里有其自己的涵义，早在借用前就已经确定了这些涵义，所以它们往往同本义多少有所出入……不必将它们同先前的语法涵义进行对照，对它们吹毛求疵。②

他在比较两种语言时所采取的原则立场基本上是正确的：

> “为研究一种语言而借用另一种语言的现成概念进行推

---

①引语分别见培铎米欧《论电影语法》，第40页，第38—39页，第41—42页。

②见巴塔耶《电影语法》，第2—3页。

论"，亟须"避免生吞活剥地把新的表现方式纳入老框框。"①

当然，《电影语法》的内容并非始终符合这一意图，但除几处令人费解外（譬如作者借用拉丁诗格的称谓来命名节奏轴向上的可标定结构②），总的说来，该书使用语法概念相当谨慎。

这一点，尤其在分析电影"标点符号"时更为明显。巴塔耶清醒地认识到：把电影"标点"同语言学标点等同起来，多少"有点武断"，"有点勉强"：

> 不必将印刷品上的标点同光学衔接画等号，因为选用何种光学衔接并不像选用文字标点那样具有强制性。③

同样，巴塔耶还避免把镜头单纯地同单词混为一谈。

当然，他认为这两个单位是相似的：

> 每个单词表达一个概念，同样，每个镜头也显示一个概念。

但是，他也着重强调二者的差别：

---

①见巴塔耶《电影语法》，第5页。

②巴塔耶提出如下的区分：抑扬格段落（短—长—），扬抑格段落（长—短—），扬扬格段落（长—长—），扬抑抑格段落（长—短—短）（见上引书第56页）。

③后来麦茨在《叙事片中的标点和界限》一文中，对这个问题作了精辟的探讨（见《电影手册》，1971年12月—1972年1、2月，第234—235期，第63—78页）。巴塔耶对文字标点及电影标点的模糊认识所作的澄清，麦茨是同意的，但他对巴塔耶的文字标点具有"强制性"的说法，提出了批评（第117页）。

单词本质上是观念性的……镜头恰恰相反，本质上是物质性的，单词是思想，镜头是感觉。①

对上述对照可以持异议，可以认为这些定位比较把问题简单化了，但巴塔耶提出的下述定义，虽然字面上可能显得浅陋，却并非俗人之见，他说：

镜头是一个简单思想的视觉表现。②

事实上，巴塔耶明确知道一个镜头通常包含几种思想，可是他强调的是作用于观众的效果：

"通过某种手法，突出主要思想，并精密计算镜头长度，而不必分析附带概念。"于是观众不得不"在该镜头出现在银幕上的那段时间内，只能领受到单独一个思想"。③

这样一来，看问题的方法就显得很现代化了：镜头不是被看作一个简单的实体，而是被看作一个结构单位，是文本生产的结果④。

用来表明各"类"镜头特性的各语义轴也同样得到明白无误的界定：

- 摄影机运动轴：固定镜头→变动镜头。

---

①见巴塔耶《电影语法》，第6—7页。至于从语言学角度系统地对照这两个单位，可参见麦茨《散论电影表意》第一卷（1968年），第33—34页和第118—119页。

②同上书，第5页。

③同上书，第13—14页。

④这一观点特别为鲍尼泽所支持，见其近作《镜头的概念及电影的主题，拙见略陈》，载1977年1—2月《电影手册》第273期，第5—18页。

● 镜头的理性处理方式轴：具体镜头→抽象镜头

例如：具体镜头：瀑布。

抽象镜头：镜头回到一本年历，出现不同日期，表示光阴流逝。

●“表达时序推移或时间中一瞬”的镜头“能力”轴：及物镜头→不及物镜头。

●“突出”“内容”轴：重点镜头→非重点镜头。

●“内容”的“展现速度”轴：短镜头→长镜头。

●“暗示多种思想”的轴：简单镜头→复合镜头①。

这样，就开始了对“镜头”单位进行的一种有意义的“参数”分析。

对于镜头能够胜任的各种“功能”的研究之所以显得缺乏信服力②，恰恰在于笼统地把一种功能归之于一个镜头的做法是否合适值得怀疑，因为每个参数都在它所属的轴上起着自己的作用。

另外，我们不能对一个镜头进行孤立的研究，巴塔耶自己也承认这一点：

> 一个镜头在思想结构中的作用基本上取决于它在其他诸镜头中所占有的地位。③

---

①见巴塔耶《电影语法》，第9—19页。

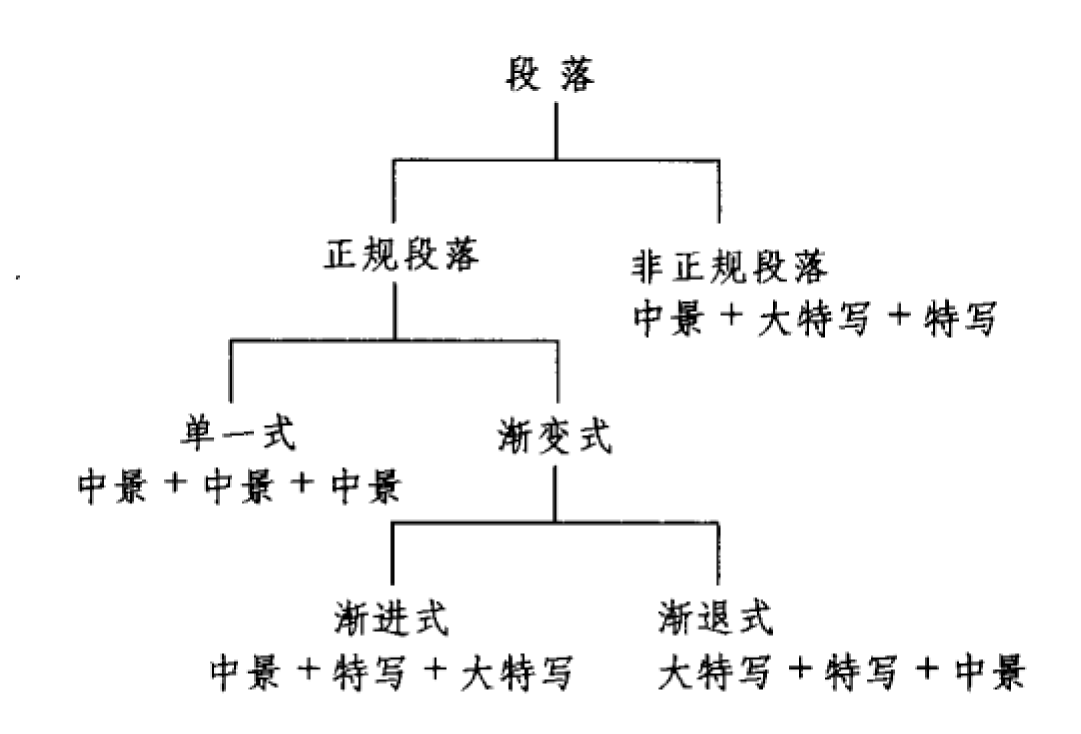
②巴塔耶把镜头的功能分为：名词功能即指示功能，修饰功能即明确功能，动词功能即动作功能，副词功能即目的功能，连词功能即联系功能，共五种（见《电影语法》，第20—34页）。

③见上引书第20页。

最后，巴塔耶提出不同类型段落的分类法：

一、根据镜头的数量，

二、根据段落中镜头的相应幅度，



三、根据段落的时间长度，

四、根据段落与段落的关系（独立段，主段，从属段）。

结果，他的电影语言观，包括“段落”和“同义镜头”等①概念，同后来麦茨的最初几篇文章的论点不无接近：

表达同一思想，导演可以有几种选择：

1）或是一个固定镜头，或是一个取景、视角与幅度不同的固定镜头，

2）或是一个固定镜头，或是一个可变镜头，

①关于段落的研究，见巴塔耶《电影语法》第二章，第45—51页；“段落格式”之说，见该书第81页；“同义镜头”的概念，见该书第18页。

3）或是用两三个镜头组成一个段落，或是用作用相同的推拉镜头组成的“段落”①。

这一观点已同后来成为麦茨早期电影符号学研究中的主要思考范围之一的“句段替换”②相去不远了。

我们之所以详细介绍各种电影的语法，因为我们觉得对电影语法的论者们的努力不应忽视。

固然，可以对他们提出的批评很多，也很重要：

- 着重文体学分析，而语言学分析不足。
- 过分强调规范性（同许多词语语法学家不相上下）。
- 机械地将“自然”语言的语法步骤套用到电影语法上来。
- 概念隐喻化（这与上一个缺点有关：隐喻化是一心想把电影语法比附传统语法模式的结果）。

可是，他们不仅提出了问题，还为以后的分析开拓了道路；他们的语法理论中有些观点正如我们但愿上面已经阐明的那样，有时也为电影语言带来了某些描述元素，这是我们不应忽视的。

---

①见巴塔耶《电影语法》，第18页。

②句段（Syntagme）是索绪尔语言学的一个重要概念，指由两个或两个以上的词素或词汇按一定等级、序列而组成的一个产生涵义的组合体。例如词素 re（再）和 lire（读），组成 relire（再读）。一个完整句，可以是由若干小句段组成的大句段：例如“如果天气好，我们就出去”，就包括几个小句段（“天气好” beau temps，“我们就出去” nous sortirons，等等）。在符号学中，句段是指某类符号组成的能指序列。大句段是指“以信息形式实现的某种符号体系的符号连续序列”，所谓“替换”（Paradigme），有示例的涵义，是指在上述连续序列中某一点可以用同等级的词素或词汇（或小句段）替换，而产生另外的涵义。句段和替换在语言学中构成横向和纵向的两大主轴，由此而产生组合段（Syntagmatigne）、聚合关系（Paradigmatigne）等重要概念。——译注

帕索里尼的“异端”语言学

暂且抛开规范性不谈（虽然这方面大有详谈的必要①），帕索里尼的语法就其讨论问题的方式而言同我们上面研究过的语法相当接近。

这一判断可能出乎意料。

这位意大利电影艺术探索家不是口口声声揭发“文体因袭派”（也就是我们上文分析过的语法学派）的工作有种种弊端么？

他的研究不是以语言学和符号学作依据的么？

他不是说过：

> 只有仰仗语言学和近年来得到发展的符号学，才能有把握地抛开那样的本体，从而使电影研究登上科学性的高峰②？

确实，帕索里尼的研究不大参照传统语法论据，更多依赖符号学和语言学。但是，他的论述中照样有“比附”倾向（竭力在电影语言中找出双重分节），照样有概念隐喻化倾向，同上文分析过的语法派在这一点上并无二致；因此他在述及镜头中的“名词化”这一概念时说过：

---

①帕索里尼自称绝无提出规范之意：“笔者要阐明的论断是：确实存在一种适合电影的视听语言，我们能弄清其特性，甚至还可编出一套语法来（当然，我认为这不是语法规范！）。”（引自《描绘现实的语言》，见《崛起的经验主义》，第204页，意大利迦朗蒂出版社，1972年版）他的电影观却始终只强调形象，甚至只重视叙事性：“妄想不使用客体（即形式），不使用现实中的事件，而在电影中表现自己的思想，其荒谬程度等于妄想不使用辅音、元音等音素，而用舌头表达自己的思想，同样是不堪设想的……”（引自上述书第206页）

②见上述书，第202、213页。

> 确实，这个术语涵义不确，亟须另外发明一个术语。①

对其他概念，大多也能这么看。

帕索里尼身上确实有一股以挑衅为乐事的劲头，专门跟那些等因奉此的语法学家和“纯粹而僵硬”的理论学家们分庭抗礼。他的不少声明表明了这一态度：

> 必须开阔我们对语言概念的认识，换言之，必须对它来一次革命，甚至准备认可这样一种骇人听闻的存在：承认确有一种没有双重分节的语言。②

尽管帕索里尼有时在理论中兜圈子，尽管他提出的观点对符号学家（甚至对语言学家）来说是帖兴奋剂，但是他的论点却没有多少语言学成分，倒是哲学成分更多一些。

> 我开卷伊始便说过，电影的语言学研究之所以使我着迷，与其说是由于研究本身，倒不如说是它所包含的哲学内容吸引了我（虽然我并不是以哲学家身份，而是以急功近利的专业诗人的身份兴致勃勃地从事这项研究的）。③

他对电影语言的思考（《描绘现实的语言》），是在对诗歌进行意识形态思考的这个大范围内展开的：

---

①见帕索里尼《崛起的经验主义》，第202、213页。

②见上述书，第205页。

③见上述书，第210页。

视听技术上升到语言的高度，或者起码上升到表现形式或艺术形式的高度，使我们历来的想法成了问题；过去多半出于习惯，我们把诗或信息看成是一码事。

事实恐怕正相反，视听技术耳提面命地逼迫我们认识到：凡诗，都是超语言的。

它是一个象征系统中的一个元素，由那个象征系统所输送，待它到达接收者身上时，便再次活跃起来，于是象征统统都不过成了“巴甫洛夫刺激”。①

后来他又补充说：

社会结构的变化，连同由此而引起的文化变革，是革命者用来表达自己思想的语言。从某方面说，列宁为我们谱写了一首壮丽的行动诗篇。②

语言学与电影　终于切题：克·麦茨

同上述各种倾向（规范化倾向、比附式倾向和隐喻化倾向）彻底决裂，并毫不含糊地界定电影究竟在哪方面与语言学有关的重任，落到了麦茨的身上。

这样的一刀两断当然殊非易事。这位符号学家在最初几篇著述中还对规范性若即若离呢。他说，有的电影导演曾在“影语”的歧途上迷过路（就算他们也创造出了几部传世杰作，“华而不实的死

---

①见帕索里尼《崛起的经验主义》，第203页。

②见上述书，第204页。

胡同却比比皆是”）①，而有的人则在遵循电影语言的真正本性方面下过工夫，譬如，斯特劳亨和茂瑙之所以受到称誉，正是因为（在“意识形态由操纵独行其是”的当时）他们的作品就已经宣告了“现代电影”的登场，在麦茨看来，所谓“现代电影”就是非操纵电影。

> 要紧的是才能和个性……路遥知马力，马不停蹄走完全程的，只是少数，这是正常的。②

不管怎么说，词语语言（语言学）研究和电影语言研究之间的关系，至此才破天荒切题。麦茨说：

> 当初我想打破语言学的隐喻用法，我要看看这个隐喻里面究竟有什么东西，我要从有些人（例如语言学家们）对待“言语”或“语言”等概念时所抱有的那种认真态度着手，将隐喻开膛破肚，从里面对它加以考察……③

麦茨的办法是区分两个阶段：

> 一是否定阶段，即弄清电影不是什么（也就是用人人比较熟悉的语言知识，找出电影与语言之间的差别）；一是肯定阶段，从理论上说这是第二阶段（即使在研究者心目中这两个阶段不断重叠，互相渗透），即研究电影是什么；这时语言学的

①见麦茨《散论电影表意》，卷一，第26页，《电影：言语还是语言?》。

②见上述书，第63页。

③见《麦茨采访记》（载《如此》杂志，1975年5月《麦茨》专号，第30页）。

方法派得上用场，因为它超出语言学范围，趋向一般符号学。所以语言学对于电影研究有双倍的用处，只是两个阶段的用法不同，而且也不完全是原来的那个语言学了。[①]

第一阶段的基本依据是（玛蒂内[②]的）功能语言学，其首要问题是研究语言及其分节描述的最小单位。

研究结果证实电影中并无类似音素和意素这样的单位，从而证实电影既无第二分节，也无第一分节（所以从严格的意义上说，电影不能算作一种“语言”）。

第二阶段则使用一些就其定义而言可以合理合法地移用到语言学体系之外去的概念，或者说，语言学家们当初给这些概念下定义时就已经从一般符号学的角度着眼了。

到了这个思辨阶段，索绪尔[③]语言学和叶姆斯列夫[④]语言学就取代了功能语言学。

于是研究的轴心改变了性质，最小单位这一概念失去了它的中心地位，已不能用来：

- 显示电影语言的各种体系和符码；
- 并对这些体系（或符码）的存在方式进行一连串的探询。

兹将有关探询内容略举数项如下：

- 这些体系在哪一（或哪些）表现材料或内容实质中得到表现？

---

①见《雷蒙·贝卢与克里斯丁·麦茨关于电影符号学的对话（1970年）》，载麦茨《散论电影表意》卷二，第197—198页。

②玛蒂内（1908—？）：法国语言学家。——译注

③索绪尔（1857—1913年）：瑞士语言学家，结构语言学派创始人。——译注

④叶姆斯列夫（1899—1965年）：丹麦语言学家，结构语言学鼻祖。——译注

- 它们怎样具备形式？
- 这些体系中各元素之间的关系究竟是聚合关系还是组合关系？
- 这些体系是不是符码？
- 它们究竟是在外延层次还是在内涵层次起作用？

由于切中问题关键，词语语言研究和电影语言研究的关系也就健康化了。

从此，凡论及“电影语言”，都不能不从这方面或那方面来考虑，如上面那样确定的一连串的问题了。

语言学（不再是文学或语言）几乎成了研究电影语言非参照不可的一门学问。[1]

不仅如此，甚至开始出现反作用的可能性。

对电影语言的思考启发了对词语语言的思考

从词语语言到电影语言的过渡，促使理论家更周密地考察那些从语言学中借用的概念：若想避免隐喻化，就必须在使用每一概念时慎而又慎。

可能会遇到某一概念在使用时出现涵义不清、模棱两可、偏离原意的情况，那时理论家们只好反复钻研有关这一概念的基本论述，追本溯源，反复斟酌。

功夫不会白下，一般总能把所研究的概念吃得更透，并得出一个更完善的定义。麦茨对叶姆斯列夫提出的材料、实质、形式、表现和内容等概念作了一番新的考察（《语言和电影》第十章），后

---

①见贝特蒂尼、迦洛尼和法拉西诺等人的有关论著。

来，他又就雅可布逊[1]、弗洛伊德和拉康[2]等人的论述，对隐喻和换喻进行了详尽的探讨[3]，我们觉得他在这方面做出了榜样。

对某些概念刨根究底，可能使人们对过去语言学家们多少有点不明白或有所忽略的细微差别弄得更清楚：如麦茨在《语言和电影》第八章区分了“聚合关系”和“聚合段”之间、“组合关系”和“组合段”之间的差别；他又在该书第五章区分了体系、符码、信息和文本之间的差别。这些区分对词语语言的研究也是直接可用的。

有时这种重新考察甚至导致从根本上重新认识某一被考察的过程的某方面的功能。

麦茨对内涵这一概念进行探讨时曾举例指出下面这个著名图表，其实是经不起细究的：

内涵：	能　指		所　指
外延：	能　指	所　指	

他说：

符号学目前流行的看法是把内涵的能指说成是外延的能指和所指的机械的总和，我们应该丢开这种认识，倒不如把内涵的能指看作无法完全归于各种外延的特殊社会文化形态，只是它的实现有其自身的、甚至是界定性的特征，那就是始终要依

①雅可布逊（1896—1982年）：俄裔西方语言学家。——译注

②拉康（1901—1981年）：法国精神分析学家，语言学家。专门从事人类意识的研究。——译注

③见麦茨所著《语言与电影》（1971年拉罗斯出版社出版），以及《隐喻—换喻或想象的观照》（载于《想象的能指》，第177—371页）。

赖另一类符码的能指—所指过程。①

如此看来，存在着一种内涵的特殊的能指，一种“同它所寄寓的外延过程判然有别”②的能指。

从词语语言向电影语言过渡，最终可能导致发现对两种语言都有效的某些功能特征，只是由于电影媒介物的特殊本性，这些功能特征在电影语言中比在词语语言中更易被人察觉罢了。

例如“能指物质的相关特点”过去从未被语言学家们从“正面完全充分地”探讨过，因为在词语语言的领域中，“能指物质的各种变异，从某方面说，总具有想象性，因为人们实际接触到的唯一的东西只是语音。”而在电影中，“形式和物质的关系”问题却表现得很明显，因为“观众面对着几种彼此有明显区别的物质”。③

还有一个问题只有电影才能提供得天独厚的探讨场所，这就是陈述问题，尤其是涉及语言活动和社会机构关系的那部分问题。

贝朗道奈在介绍《语言学和符号学》杂志第四期《非表述材料专号》时曾深表“遗憾”，说该期竟没有一篇文章“描绘”或者“勾画”作为社会结构产物的一种语言模式的大致状况；该专号竟无意“系统地把非表述材料作为社会机构表现在语言结构中的铭文”④来加以阐明。

我们觉得这样一种模式正在形成，当然还不像逻辑学家贝朗道奈可能希望的那样“系统”，但至少在麦茨最近的论著中已经为电

①麦茨，《再论内涵》（见《论电影中的涵义》卷二，第163—172页）。

②见上述书，第172页。

③见麦茨《语言和电影》，第168页。

④见贝朗道奈《语言学与符号学》第四期，《内容介绍》（里昂大学《语言学与符号学研究中心论文集》卷二，1977年，第15页）。

影语言找到了构思这种模式的条件。①

这本不足怪。电影的体制性（它的“社会体制”性）得到着力的标榜：电影是一门工业，属于一个经济范畴等等；它在这方面的功能是不能避而不谈的（尽管上述体制化的最明显的特征对于认识电影的体制能力来说并不是仅有的重要特征）②。

词语语言与体制之间的关系就远没有这样明显：我们不是一般称词语语言为“自然语言”么?

在这种条件下，确认电影语言的理论能够反过来影响语言学理论对这个问题的研究，看来是站得住脚的。

麦茨对所谓“虚构”的“体制性”作过不少思考（“虚构效果”是对“社会演进所产生的欲望”的一种巨大“调节”），他在这方面的论述几乎全都可以不加改动地从电影照搬到词语语言中来。③

所以，对电影语言的研究同时也推动了语言学和符号学的发展。

建立一种文本语言学

虽然语言学及早地抛弃了“单词”这个单位，却恋恋不舍“句子”这个单位。总的说来，各种语言学理论至今仍是“句法学”：

①见麦茨《想象的能指》中有关“精神分析与电影”一节。

②谈到这个问题，我们主要想到了麦茨为纪念埃米尔·本维尼斯特所作的那篇文章《故事表述，关于两种窥视癖的札记》（载《语言—话语—社会》一书，色叶出版社1975年出版，第301—306页）中提到过的“欲望的几大构成部分”。

③我曾用上述论点分析过儿童读物及小学课本中《圣女贞德》的主题（见R·奥丹《圣女贞德，一篇史话的符号学》）。

它们只在句子上原地踏步。

然而有一股潮流正在扩大，而且踌躇满志：这就是文本语言学。

它的独到之处在于确认两种必要性：

1）确认以文本而不以句子为分析基础的必要性。

这样替换的必要性主要是对陈述的各种形态进行研究后得出的认识：陈述与“主题”的关系是能够界定的，但这是对文本而言，不是对单独的句子而言（这一观念在本维尼斯特的著作中已有论述）①。

2）确认建立一种既能阐明非语言学“文本”，又能阐明语言学“文本”的理论的必要性。

这种必要性同如下的验证有关：即验证到语言学内部（例如在语义层次上）存在着超语言学，而在非语言学的表述中也存在着语言学：倒并不是因为多数影片都有词语介入（片头字幕，说明字幕，对白，解说词等），问题还在于承认画面中确实存在着一种真正内在的词语性，而这种特性恰恰是造成画面结构、使画面具有可读性的条件之一。②

格雷玛斯可能是这一倾向的开拓者，他从1966年起就把他的语义学建立在如下的假设上：“表意不受它赖以显示的能指的性质的牵制。”③他暂且不论语言语义学和索绪尔符号学之间的区别，他先给“符素”和“动素”这两个概念作了界定④，这为他后来所

①见本维尼斯特著《普通语言学问题》中关于“故事”和“词语”的概念。

②迦洛尼在《符号学的进展》中说：“词语性同形象非但不格格不入，还是形象的结构及其可读性的条件之一。”（意大利拉泰札出版社，1972年版，第372页）

③见格雷玛斯《结构语义学》，拉罗斯出版社，1965年，第11页。

④上述书的第8—9页。

致力于阐明的"叙述语法"奠定了基础[①]。他的"叙述语法"可以说是语言学历史上最早的几种"文本语法"之一。

他的文本语法从描述"表意的基本结构"(例如"构成模式")的"基础语义学"着手，力求显示从深层结构到表层结构，乃至于到达显现层面的几个"中介阶段"：

> 应该对符号学理论作如下的设想：自语义物质接受最初的分节并构成能指形式的基础阶段起，到通过各种语言行为使表意得以显示的最终阶段止，这中间要腾出一个开阔的空间来安置中介阶段，一些具有独立身份的符号学结构，包括叙述结构在内，应该置身其间；正是在这些叙述结构中才可能萌生内容的补充分节和一种这样的语法——它既是通用的，又是基本的，并决定分节表述的成立。[②]

根据他的这个设想，我们觉得这一理论对于分析电影表述尤其可贵。[③]

迦洛尼朝语言理论的普遍符号化方面走得更远；他首先否定语言传统分类法的正确性：

> 其实根本不存在"电影语言"、"小说语言"或"文学语

①见《叙述语法诸元素》(载《人文》第9集，第3章，1969年)，转引自《论意义》(巴叶出版社，1970年出版)。

②见《论意义》，第159—160页。

③关于这一模式的部分应用的尝试，可参见我在1977年7月于瑟里斯举行的《现代派电影：影片及理论》研讨会上的发言(《一部受到摄影威胁而得到声带挽救的影片——克里斯·马尔盖的〈防波堤〉》)。至于全盘应用这一模式，参见即将出版的拙著《〈防波堤〉，从理论到实践，从实践到理论》。

言”、“绘画语言”或“雕塑语言”、“建筑语言”等不同范畴。

他认为也不存在哪一种语言所特有的符码。他建议把每种语言都描述为非特殊符码组成的一套特殊编码。①

人们尽可以编造出这样一些（用叶姆斯列夫的话来说）完全是形式化的符码，也就是说，同表现物质完全脱节的符码，这看来是不成问题的；我们也正是这样，在分析有声影片的几方面的功能时，从中抽出了一些抽象模式，它们在不同表现物质（图像、语言、音乐）的横断面上起作用：这就是段落“界限”符码，节奏符码和语义符码。②

然而，如认为只要抓住这些符码的简单组编便可描述各种语言，那就大成问题了。况且正如麦茨恰当地指出的那样，怎么能相信能指的本质对“能指的形式不发生影响”呢③？这种大体与当年丹麦构词学④立场相仿的立场，今天显然行不大通了；甚至“转换生成语法”都放弃了这种立场。

最新的研究动向是把特殊符码与非特殊符码进行混编；例如J·—S·裴托菲曾就这一问题写道：

> 一种语言学理论的效能，部分取决于它描述语言体系的能力，部分取决于它应用于其他非纯粹语言体系的可行性。⑤

---

①见迦洛尼著《符号学的进展》，第345页。

②见拙著《关于电影音响的几点思考：地位与功能》（1976年7月在尤皮诺电影理论研讨会上宣读的论文）以及《论一对概念：画内音—画外音，电影符号学家和理论家们至今尚少论及的几个问题》（1977年1月—2月在巴黎《电影理论与研究》研讨会上宣读的论文）。

③见麦茨的《语言与电影》，第165页。

④即主张对语言单词严格按其在语言结构中的功用进行研究。——译注

⑤转引自柯林《论叙事片的语言学描述》。

米歇尔·柯林就是从这个角度进行工作的。有少数几位电影理论研究者试图将电影符号学同裴托菲、温德里许和哈里德等人的“转换生成语法”挂上钩，也就是在“文本”发展中进行考察①。柯林就是其中一员。事实上他建议参照的正是哈里德提出的这样一种模式，它的长处在于拥有三个组成部分，分别涉及“深层”结构问题（意念化部分），陈述问题（人物关系部分）以及作为信息结构的语词问题（文本部分）。他认为无论从精神分析观点，还是从语言学观点来看，人物关系部分的研究比较深入，②所以他今后要着重研究其他两个组成部分：

> 既然影片分析属于表述理论，既然对它的描述可以从哈里德提出的那些理论概念着手，那么下述工作也应是可行的：
>
> 1）给一种电影语段规定一种潜语义的形式表现——谓语 X^1，X^2……X^n，其中每一变体都有相应的一种实例，能使人在论证范围内核定某一参与成分所起到的作用。
>
> 2）运用“题旨”和“意旨”这两个旨在尝试阐明姑且称之为表述“级数”的概念，来描述影片的各种语段；倘若这两个概念可以用来描述一部影片，那么就可能得出这样的结论：出现在一个画面内的诸元素是线性排列的。
>
> 3）在一种电影语段中区分出现成的和新的内容。③

---

①见柯林1976年12月所作《为影片〈我所知道的她的二三件事〉的文本的一种语法所作的按语》，以及他在1977年1—2月在巴黎《电影理论与研究》讨论会上宣读的论文《为一种电影文本语法提出的几点看法》。

②见博德里《电影：由基础工具产生的意识效果》（《动力》杂志第7—8期，第1—8页），《布局》（《论文汇编》1975年第23期，第56—72页），以及麦茨《想象的能指》中的几篇文章，柯林的博士论文《影片：小说文本的转换》。

③见柯林《论叙事片的语言学描述》。

固然，对柯林正在斟酌的这一模式作出言之有据的价值判断，目前看来为时尚早，但从现在起，我们至少可以肯定，走文本语言学的路，既为词语语言研究，也为电影语言研究开拓了解决其他模式迄今无从解决的种种问题的前景。

所以，词语语言研究与电影语言研究之间的关系，长期在起到主导作用或辅助作用之后，现正朝着清醒合理地携手合作的方向前进。语言学的前途以及符号学的前途，无疑取决于这种演进的程度。

